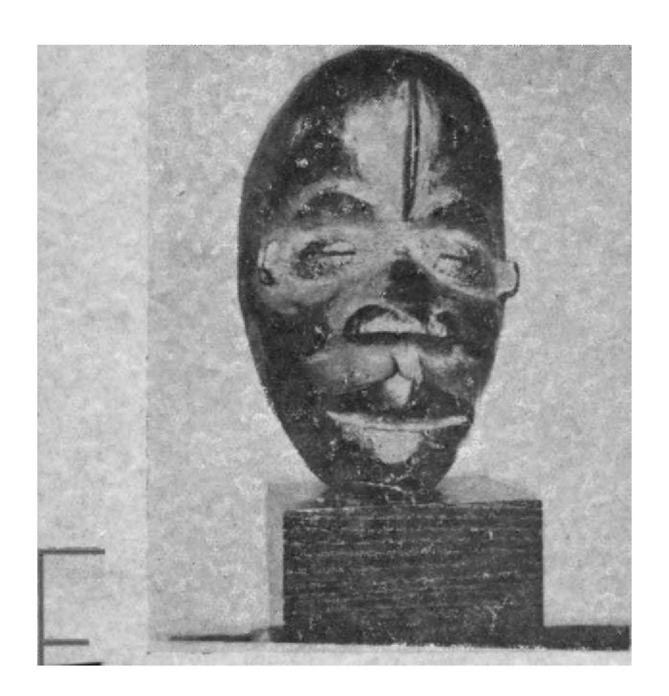
ILDEFONSO PEREDA VALDES



EL NEGRO RIOPLATENSE
Y OTROS ENSAYOS

CLAUDIO GARCÍA 8c CfA. - EDITORES
SARANDÍ, 441 - MONTEVIDEO - MISIONES, 1359

Al Director del Liceo D. de Canelones don Jaime Borbonet. Afectuosamente, en la amistad y en la ardua tarea docente.

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL TEMA DEL NEGRO EN LA LITERATURA CASTELLANA HASTA FINES DE LA EDAD DE ORO

El tema del negro es originario de América y de África. África y América fueron los dos continentes donde la raza negra se extendió en densidad de población; África, la gran matriz, América la heredera de las tradiciones. De ahí que el tema del negro adquiriera categoría en América. Europa casi ignora al negro. Lo escaso que del negro se vislumbró en Europa se debió a Frobenius, el investigador del misterio africano en el folk-lore y a Blas Cendrars, a través de una pseudo antología negra. Lo demás, lo inventaron, Paul Morand en "Magia Negra" y Rene Maran, en su "Batuala"; la del primero fué invención en el verdadero sentido de la palabra; lo de Maran, pareció pura invención de tan real y de tan acostumbrados que nos tenían de fantasías en negro.

América proyectó al negro sobre el escenario de Europa. La primera proyección fué el jazz. El jazz influyó en los músicos modernos franceses, y ellos

—y el ruso Stravinski— dieron el *la.* Y fué conociendo a América que se empezó a conocer al negro.

Esta proyección del tema del negro ya existía en la época del coloniaje. ¿Cómo nos explicamos la presencia del tema del negro en la literatura clásica española? ¿Pudo conocerse en el siglo XVI el tema del negro en España a no ser por su proyección americana? De África a América y de América a Europa: tal es la trayectoria del negro.

Sin duda, en el siglo XVI debieron llegar a España algunos esclavos de Cuba o Puerto Rico (1), traídos por los gobernadores y nobles españoles residentes en las colonias del Nuevo Mundo. ¿Cómo nos explicamos de otra manera la presencia de la negra Guiomar en la comedia "Los engaños" de Lope de Rueda?

El "Auto de los Reyes Magos" ofrece la primera presencia del negro en la literatura castellana. El Rey Baltasar se caracteriza y distingue por su escepticismo al no creer en la estrella milagrosa si no brilla tres noches seguidas. Hay un moreno también, en el "Lazarillo de Tormes". Es el padrastro de Lázaro, Zayde, que asusta al negrito de su hijo con el color de su piel y muere pringado. El teatro de Lope de Rueda nos

(1) La primera remesa de negros esclavos que desde **Africa** enviaron a Santo Domingo y Puerto Rico se verificó, según **Anderson**, en 1508.

ofrece dos tipos de negras, Eulalia, en la comedia "Eufemia" y Guiomar, la negra de "Los engaños". Guiomar, es natural de Monicongo, un país irreal que podemos ubicar en el Congo, porque Monicongo, es como Jericongo en el poema de Góngora, una combinación de palabras que expresa una tierra lejana.

Guiomar tienq un hijo en San Juan de Puntorrico y "agora por mes lagoso me cribió un carta aquella ringlonsito tan fresco como un flor de aquese campo. Ay, entraña la mía, fijo mío" y es criada de confianza de Don Gerardo, padre de Clávela, personajes más importantes de la comedia. Su faena cotidiana, lo dice ella misma a Gerardo, consiste en barrer la casa, en poner la olla, en servir la mesa y en fregar los platos. No presume Guiomar de señorona como Eulalia; es la sirvienta a secas, enternecida por la ausencia del hijo.

Eulalia, la negra de "Eufemia" se presenta, en cambio, cantando:

Gila Gonzalé
De la vila yama;
No sé yo madres
Si me l'abriré
Gila Gonzalé
Yame la torre,
Abrime la torre:

Abrime la voz
Fija Yeonore
Porque lo cabayo
Mojaba falcone
No sé yo madres
Si me l'abriré.

Presume de buena crianza, de recatada honestidad, de modales finos. La corteja el rufián Polo y en la escena III de "Eufemia" puede gustarse un sabroso diálogo entre la morena y su interesado galán.

Quiere enrubiarse" para parecer blonda como las niñas de buena crianza. ¿Puede pedirse más absurda presunción ?

POLO

"¿Pues agora te pones a enrubiar?"

EULALIA

"Sí. ¿Por qué no? ¿No tengo yo cabeyo como la otro?"

Y cuando el rufián le propone salir juntos, adopta las maneras de las melindrosas:

EULALIA

"Y como, señor ¿no miras más qué esos? ¿Parescete a vos que daba yo bon ejemplo y cuenta de mil linajes? ¿Qué dirá cuantos señores tengo yo por mis migas en esta tierra?" Halaga su vanidad con un papapagayo y una mona. "Los papagayos para q'enseña a fablar en jaula y lo mona para que la tengas yo a mi puerta como dueña d'estabro," y le pide al rufián le traiga "un poquito de mosaza, un poquito de trementinos".

¿Y para que ese menjurje? Para cambiar la color de las manos. Pero el rufián la quiere morenica.

POLO

"¿Que? con esa color me contento yo, señora, no has menester ponerte nada."

Y aqui cabe el elogio de la mujer morena.

"Así la verdad, que aunque tengo la cara morenicas, la cuerpo tienes como un terciopelo dobles."

Y el rufián que traduce en reales su aterciopelado cuerpo, le contesta:

"A ser más blanca no valía nada, adiós, que así te quiero yo para hacer reales".

Que es una manera de llamarla a la realidad de su color, de alejarla de la tendencia a la imitación de la raza blanca, que es la presunción de casi todos los negros y en Eulalia consistía en enrubiarse el cabello y teñirse las manos de blanco. (i)

Las negras de Lope de Rueda son personajes convencionales de las comedias y pasos de su tiempo; la negra equivale al gracioso, al rufián, personajes comunes a las piezas de Rueda, de Lope y de todos los comediógrafos de la época. Sólo que estas negras están observadas con más realismo y verdad que otros tipos, son menos convencionales que otros tipos convencionales. Sin duda, predomina en ellos una tendencia a la deformación, ya sea por la imitación del habla o jerga o por la inclinación a la caricatura. Es lo más general ver en el negro el espíritu cómico y no la tragedia de la gravedad que llevan dentro. Es posible, también, que el verdadero negro no sea tan trágico, ni tan trascendental como lo ha querido suponer una literatura más imaginativa que realista.

Don Luis de Góngora y Argote, cuya aproximación a lo popular se hace evidente en sus letrillas y romances, tocó de cerca el tema negro no sabemos por

(1) En la comedia "Nau de Amores" de Gil Vicente aparece un legítimo negro de Benin. Nos ocupamos de este personaje por tratarse de un autor que, aunque bilingüe, pertenece más a la literatura portuguesa que a la española.

que magia de taumaturgo que todo lo alcanza con su genio creador. La imitación del lenguaje de los gitanos y del aljamiado de los moriscos, demuestran la predilección del poeta por las modalidades de ciertas razas humildes y trashumantes. En el caso del negro es sorprendente su asimilación de ciertas modalidades de la raza de color: imita el lenguaje deformativo característico y hasta utiliza la onomatopeya para imitar el sonido del tambor.

En una de sus letrillas de negros presenta un cuadro burlesco de Navidad, visto e interpretada por un grupo de negros:

—Oh ! que vimo Mangalena,
Oh qué vimo!
—¿Donde, primo?
—No pórtalo de Belena
—¿Qué fu? Entre la hena
Mucho sol con mucha raya
—Caya, caya.
Por en Diosa que no miento.
•—Varno allá. Toca instrumento
—Elamú, Calambú, calambú
Elamú.

El episodio bíblico deformado por la mentalidad ingenua del negro adquiere perspectivas jocosas y Gón-

gora le agrega deformaciones de lenguaje pintorescas como la de unir la palabra Jericó a Congo, para designar a María de Jericongo y ese estribillo negro de Elamú, Calambú, Elamú.

En la canción de Góngora a la venida de los Reyes a adorar a Jesucristo recién nacido, aparecen dos pastores y un negro que anuncia al Rey Melchor:

NEGRO

Mechora, rey de Sabá
Guan, guan, gua
Morenica de Záfala.

Y el pastor primero, agrega:

No piense el niño que es coco
El rey que a adorarlo va.

No piense que es coco, como el hermanico de Lázaro de Tormes que se azoraba de la estampa de color de su padre. ¡Así el rey mago no asuste al niño-dios con su color, sea fiesta y luz en la triada de los mágicos reyes que vienen a adorarle!

En otra de sus letrillas negras, Góngora nos describe la procesión que víspera de Corpus se hace al sagrario. Aparecen dos negras: Juana y Crara,

—Ay! Jesú, como samo trista. Exclama la negra pecadora y Crara, repica:

Samo nengra pecadora
E Branca la sacramenta

Negro su color y blanco el sacramento; pero este contraste no impide la devoción y Juana agrega:

La alma sá como la dienta,
Crara, mana,
Pongamo (fustana),
E bailemo alegra;
Que aunque samo negra,
Sa hermosa tú
Zambambú, morenica de Congo
Zambambú.

Aunque el cuerpo es de color, el alma es blanca como los dientes. Así lo expresa esta negra de Góngora que se siente alegre aunque su alma esté triste, y canta, y baila, para poner color y olvido a la triste ceremonia, con ese ruidoso:

Zambambú, morenica del Congo
Zambambú.

que nos recuerda la onomatopeya rioplatense:

Zurucú, zurucú, manite
Zurucú, zurucú, mandinga.

Finalmente don Luis toca el tema del negro en el romance "Por una negra señora". Pero aqui nada del sabor negro se encuentra: es el juego de palabras que se complace en repetir treinta y dos veces la palabra negro "exageración del gesto y de la expresión" formas del virtuosismo barroco, que se aprecia también en "Casamiento de negros" de don Francisco de Quevedo y Villegas que en esta única composición de su extenso repertorio poético, vislumbra el tema negro (i).

Sor Juana Inés de la Cruz se interesa por primera vez en América para elevar el negro hasta la poesía. En el villancico dedicado a San Pedro de Nolasco aparece un negro. Juana Inés de la Cruz —iluminada

(1) Quevedo en "La hora de todos y la fortuna con seso" detiene su atención circunstancial en los negros, trazando su silueta áspera "cabeza de borlilla y pelo en borujones, narices despachurradas y hocicos góticos". Y justifica el derecho a no merecer la esclavitud con estas razones:

"Para nuestra esclavitud no hay otra causa, sino la color, y la color es accidente, y no delito; cierto es, que no dan los que nos cautivan otra color a su tiranía, sino nuestra color, siendo efecto de la asistencia de la mayor hermosura, que es el Sol". Y la emprende contra los mulatos "que es canalla sin Rey, hombres crepúsculos entre anochece y no anochece".

por una llama de amor que consume su alma en éxtasis divino— no olvida las cosas de la tierra. Ama al indio y al negro, porque los ve sufridos y pacientes en medio de la opresión que los aplasta. A mediados del siglo XVI existían en Méjico —según lo afirma el licenciado Alfonso Torre, en su estudio sobre "La raza negra en la Nueva España"— dieciocho mil quinientos sesenta y nueve negros. Eran tan numerosos —agrega dicho autor— que el 27 de setiembre de 1537 intentaron una sublevación que **dio** origen a una represión sangrienta. (Citado por José de J. Muñoz y Domínguez).

El primer negro que encuentra en su camino la mística escritora es en una iglesia, solitario y cohibido:

"Un negro que entró en la iglesia
de su grandeza admirado,
por regocijar la fiesta,
cantó al son de un calabazo."

Este negro recuerda a un compañero que ha quedado en alguna de las Antillas, mientras a él lo llevaron a Méjico. Y canta con un "Tumba le, le, le," la añoranza del cañaveral. Escasa diferencia que crea una extraña ilusión:

"Tumba la, la, la! ¡Tumba le, le, le!
que donde ya Piuco asolaba. . .
no quedé;

Tumba, tumba, le, le, le! ¡ Tumba la, la, la!
que donde ya Pilico esclava... no quedé!

En otra cuarteta se expresa la protesta por la fiesta que los mercedarios hacen a su padre. ¡Que fiesta! El negro lo dirá así:

"Oy dici que en las Melcede
estos Parre Mercenaria
hace una fiesta a su Padle;
¿Qué fiessa? ¡Como su cala!"

La protesta por una fiesta que es como la cara de ellos parece aquí más aguda y viril, porque en ella se traduce el engaño de la redención que no llega a libertar al esclavo del obraje, y se detiene en las esperanzas ultraterrenas:

"¡Eia dici que ridimi!
¡Cosa palece encantada!
¡porque yo la oblaje vivo!
¡Y los Parre no mi saca!
La otra noche con mi conga
turo sin durmi pensaba,
que no quiele gente plieta;
como eya só gente branca."

Sin dormir cavilaba el negro sobre la injusticia social que sólo para la gente blanca tenía privilegios,

sólo a los españoles los libertaban de tan duros trabajos. Mientras los negros sufrían la dura esclavitud con su dolor a cuestas, como una cruz pesada:

"Sólo saca al Pañola
¡pues Dioso! ¡Mila la tlampa!
que aunque negla, gente somo
aunque nos dici ¡cabaya!

Con los caballos se les compara. Ya no son hombres, son bestias de carga. ¡Y todo esto está dicho por Sor Juana Inés de la Cruz! ¡Qué osadía, y qué coraje! Y la Inquisición la oye, y los mercenarios murmuran porque a ellos los alude, y los frailes tiesos y orondos toman nota de lo que la angelical criatura tocada por la mano de la Poesía, dice con esa voz tan cálida, con ese fuego que une el cielo a la tierra, con esa voz tan cálida y tan queda. Después agrega, (la! atenuación necesaria que le impone su oficio sagrado) :

"Más. ¿Qué digo? ¡Dios mío!
los demonios que me engaña,
pala que essé mulmulando
a esa Redentola casa.
¡El santo, me lo perrone!
que so una malo habíala
que aunque padezca la cuepo
en ese, libia las almas."

¡Pero que importa! Lo principal está dicho. Y ella que amaba al indio — y que lo cantó en sus versos, ¿por qué no había de amar y cantar al negro, su hermano en el mismo dolor?

Sor Juana Inés usa en estos villancicos el mismo lenguaje def ormativo que empleara Góngora en sus letrillas, y que Acuña de Figueroa adaptara a nuestra poesía en sus canciones a los batallones de negros y a la Jura de la Constitución; pero lo que en Góngora es gracia barroca, se transforma en Sor Juana Inés de la Cruz en doloroso llamado — y no podía ser de otra manera en quien por debajo de lo formal sentía en profundidad.



NEGROS DANZANDO

Apunte del autor. — Río de Janeiro, 1933

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR BRASILEÑA

Tres razas, la europea, la amerinda y la negra contribuyen en su fusión a la etnografía brasileña. Cada una de estas razas tiende a la formación nacional del Brasil, cada una deja un sedimento. Ninguna de esas tres razas ha sido una raza alegre. La tristeza de cada una de las tres razas se ha trasmitido a la música brasileña. Una canción indígena, tomemos como ejemplo, "Canidhe iunie" es un lamento religioso, un treno impregnado de nostálgica tristeza. Las canciones negras, cualquiera de ellas, pongamos como ejemplo, "El batuque" como forma general de varias canciones, es el canto más triste y quejumbroso, el canto de la esclavitud, del dolor y la pena del trabajo (Véase el batuque cantado por Stefana de Macéelo, disco Columbia N* 5093. B) : la misma canción transformada en danza (disco Víctor 33572. B) es más ruidosa, pero esconde siempre la lejana nostalgia de la danza guerrera. La canción portuguesa, el tradicional "fado" es también melancólica. La modinha, suave y

nostálgica, nos habla del saudosismo y la profunda tristeza del alma portuguesa.

¿Por qué es tan triste el brasileño? He aquí la explicación: porque es triste el indio, el portugués y el negro — y el alma brasileña está formada por estos tres sedimentos.

Iremos señalando más adelante las distintas influencias que en la música popular brasileña se han ido infiltrando. No es extraño que algunas de las formas musicales características, como lo maxixe (i), no sean puramente brasileñas, ya que se han mezclado con otras formas extranjeras sin perder su originalidad nacional. No obstante, a veces, entre el entretejido extraño, el buen sentido del compositor popular ha salvado lo típicamente nacional. No es raro que en una composición norteña aparezca la cadencia del tango o algunos compases de un fox-trot. A este propósito, me contaba el compositor brasileño Haeckel Tavares, que ha recogido y armonizado tan interesantes motivos negros, que en uno de los pueblos del interior del Brasil, oyó en una composición de indudable pureza folklórica negra, entrelazados algunos compases del film

(1) Luciano Gallet considera la maxixe como la danza típica de la ciudad, explicando la génesis de su formación: "De la polka europea vino la polka brasileña, de ésta el tango y, del tango, la maxixa. (Citado por A. Ramos "O Folklore Negro No Brasil".

"El Desfile del amor". En las canciones negras norteamericanas hemos encontrado parecidos ejemplos y es que el improvisador popular posee un poder de asimilación extraordinario que no le hace perder su nativa originalidad.

El ritmo es riquísimo en estas canciones. Es rico y variado. El compositor popular varía el ritmo, lo enriquece casi siempre y tiene para salvarse a mano, la intuición musical que le permite seguir el ritmo sin equivocarse. Mario de Andrade hace notar que una obra ejecutada difiere a menudo totalmente de lo que está escrito. Del famoso "Pinao" ha constatado cuatro versiones rítmicas diferentes, además de variantes melódicas, leves. iº Una embolada nordestina que sirvió de base para la maxixe vulgarizada en el carnaval carioca. 2' La versión impresa por Wehrs y Cía. que es casi una vulgaridad. 3' La manera como los Turunas de Mauricea lo cantan. 4' La variante próxima a] esta última, como la canta el pueblo. Las emboladas: de esta última forma las hemos oído cantar en Río de Janeiro por el cantor popular Almirante, acompañado por la orquesta a Guardia Velha. El ritmo es sincopado y el canto requiere una verdadera virtuosidad vocal para que adquiera el sabor regional norteño. El cantor nordestino se abandona a una improvisación provocada por las propias condiciones de la dicción. Los cantores aprovechan fas variaciones del habla regional

para obtener efectos sorprendentes y el ritmo no hace sino seguir las sinuosidades de las palabras.

Al estudiar las particularidades de la música popular brasileña señalaremos las diversas influencias que se han hecho sentir en ella. La indígena (amerinda) es la menos importante. Como una de las fuentes originales de la música indígena podemos señalar los cantos de los indios parecís, los indios de las sierras del Norte, cantos guturales, cuyas letras monótonas repiten a menudo las mismas palabras: cantos guerreros, invocaciones a los astros luminosos, como "Natío", "Haigueterá".

El ritmo de la música parecí sigue los compases binarios y ternarios y a veces se encuentran compases alternados. La melodía es simple, de una línea clara y poco sinuosa. El espíritu religioso anima estos cantos, verdaderas plegarias, semejantes a la oración para pedir la lluvia de los araucanos. La escasa música indígena que conocemos de los indios parecís, ha sido recogida en fonogramas por Roquette Pinto, notable folklorista y Director del Museo Nacional de Río de Janeiro (i). La escala que usan podríamos denominarla escala pentatónica incompleta. Hemos buscado

(1) Véase su obra "Rondonia".



EL BATUQUE

Apunte del autor. — Río de Janeiro, 1933

en las escalas conocidas alguna que se le parezca y en la imposibilidad de encuadrarla en alguna de las conocidas, hemos preferido denominarla así, no sabemos si correctamente. La escala es fa mi re mi naturales y el compás 3 X 8 . "Natió", otra de las composiciones de los indios parecís, se compone de cuatro notas dispuestas por orden de semitono; mi natural, fa natural, fa sostenido, y sol natural, compasillos cortados, alternando con 3 X 4 . ¿Qué influencia ha ejercido esta música indígena en los cantos populares? La música amerinda es esencialmente autóctona. Como los araucanos estos indios poseían su escala propia y sus instrumentos característicos.

Está probado que los indios no han recogido de fuentes extrañas sus particularidades melódicas. Por el contrario, se nota la influencia indígena en muchas de las canciones sertanejas del Norte del Brasil.

La influencia africana es tan importante en la música popular brasileña que por lo menos, las dos terceras partes de las composiciones populares que se escuchan en el Brasil son de matriz africana. Cabe preguntar: ¿hasta qué punto los motivos africanos han llegado hasta el Brasil? ¿Hasta donde se han conservado puros? Los negros brasileños, como los norteamericanos, han transformado los motivos africanos en algo personal, afro-americano, donde a veces el motivo desaparece o reaparece, ya casi perdido. Sabemos, tam-

bien, que muchas canciones que pasan por ser de origen portugués "Modinhas", por ejemplo, fueron a Portugal desde el Brasil y volvieron al Brasil como portuguesas. Las transformaciones de lo popular son siempre sorprendentes, porque no obedecen a ninguna regla lógica. Lo africano de Bahía difiere bastante de lo africano de Río y de lo africano de Pernambuco. Cada localidad, cada ciudad, o cada pueblo ha sabido imprimir á; la música su sello característico.

Si observamos la característica del batuque vemos que se diferencia de nuestros sistemas musicales y por consiguiente, es difícil representarlo. La melodía tiene notas indecisas y esto se puede considerar como una característica geheral. Las odio corcheas forman un compás, acentuándose la 1º, la 4º y la 7º.

LA SAMBA. — Es la danza negra más popularizada en el Brasil, aunque en su verdadera pureza sólo se baila en los días de carnaval en los morros de Rio. Como el batuque tiene tres elementos: el canto, la danza y la música. Como en el batuque, también, los oyentes forman un gran círculo con los tocadores, que no tañen instrumentos de viento, sino guitarra, cavaquinho, pandero, tamboril, cuica, reco-reco y otros.

El bailarín se larga al medio. Danza solo. No tiene contricante como en el batuque, la samba no es danza de desafío.

El tirador da el canto, alternando con el coro que repite el mismo estribillo. Los bailarines van entrando en la ronda, sustituyéndose unos a otros.

Hay otras formas de sambas en el Norte La diferencia con las de Río es que en las de Río, el danzarín entra en la rueda y de ella sale independientemente de las indicaciones del canto y de la música, mientras que en la variante nortista, solo puede! hacerlo cuando el tirador termina de entonar el último verso.

EL BATUQUE. (1) — El batuque es danza de desafío. El "malandro" después de mirar a todos, elige la víctima y le aplica la "banda", un paso de voleo, con el que enreda o hace caer al bailarín escogido. La danza continúa. Los negros van pasando por la ronda, miran y se quedan. Después otros vienen y se van, pero no cesa el baile y el canto hasta el amanecer. Siempre incesantes, siempre monótonos. No conocen el cansancio estos trompos humanos. Las negras se visten con trajes de vistosos colores. Bahianas airosas, bien plantadas, con chinelas en la cabeza, otras llevan copones de plata, símbolos de la superstición africana. Collares de cuentas de colores, con cuatro o cinco vueltas, como serpientes que parecen enroscarse y sofocar los cuellos amplios de las morenas.

(1) Véase mi obra "Línea de color". Ed. Ercilla.

La danza, la música y el canto son los tres elementos del batuque. Es en la plaza Once de Junho <londe se puede apreciar Ja Ilegítima, danza guerrera que han adoptado de los abuelos africanos estos negros brasileros. El batuque se acompaña con el instrumento de percusión únicamente: panelero, tambo-**Til,** reco-reco, Guaya y Ganzá. El malandrò iniciador da el canto con una estrofa que es repetida por el **C O** - T O. El batuque es un campeonato de capoerismo. El capoera es un tipo adiestrado en la zancadilla, que sabe dar vueltas magistrales.

En el batuque hay golpes prohibidos que pueden causar daño a los bailarines; pero la tradición del negro los respeta. Son el "facao" "ibahú" "golpe naval" así llamado porque sólo le conocían los marineros; "rabo de araia" y las cocadas.

Hay dos formas de batuque, la norteña, llamada ""mandinga", que es una variante de la de Río Janeiro y la que hemos contemplado en plaza Once.

LOS "MARACATUS". — Los maracatus son cortejos callejeros que forman los negros para cantar y danzar en los grandes acontecimientos históricos. Cada maracatu se designa con el nombre de nación, nación de Loanda, Nación de Puerto Rico, etc. Los zapateados de los negros en estas fiestas son habilísimos. En algunos estados el maracatu se transforma en ""samba de matuto". Haeckel Tavares ha transcripto

muchos de estos maracatus y me ha suministrado datos muy interesantes sobre estos festejos, que deben parecerse a los que vi en el Carnaval de Río y tenían aspecto de procesiones. En el maracatu el motivo se desarrolla en cuatro compases que se repiten con pequeñas variantes de ritmos y de melodías.

FESTEJOS DE SAO BENEDICTO. — La fiesta de San Benedicto celébrase en todo el Brasil. Es el santo de los negros. El algunas regiones como en Sergipe, se celebra el día de los reyes. Los congos van vestidos de rey y de príncipes y llevan espadas y hacen una especie de guardia de honor a tres reinas negras. Esta fiesta ya la hemos descripto (i). Con el nombre chiba, en Río de Janeiro, samba, en el norte, cateretê, en Minas, y fandango en el sur, nos dice Sylvio Romero, se celebran fiestas populares en la que intervienen pardos y mestizos. Son muy variadas las tocatas y danzas. El mismo autor nos describe el bahiano —danza y música al mismo tiempo— en la siguiente forma: "los cantantes en una tonada cierta tienen la facultad de improvisar en la que hacen maravillas y los tocadores de guitarra van haciendo lo mismo, variando los tonos. Dando muchas vueltas en la sala, la pareja va a dar una "embigada" al que se halla sentado y este sale a bailar. El movimiento se

(1) Véase "Línea de color". Ed. Ercilla.

anima y pasados algunos momentos rompen las cantigas populares y comienzan las improvisaciones poéticas.

MACUMBA. — La macumba dice Nóbrega da Cunha es una forma religiosa mixta de espiritismo primitivo y ritos de magia de los africanos y de los indios. No he podido asistir a una sesión de la macumba no obstante mis deseos de conocer las extrañas ceremonias religiosas de los negros. Difícil y arriesgado es concurrir a dichos actos de magia. Desgraciadamente nunca pude llegar en buena oportunidad para asistir a ellos y hube de conformarme con las curiosas descripciones que le oí al compositor Lorenzo Fernández. En el carnaval de Río vi representar a un negro uno de los ritos de la macumba. Era el rito para el alejamiento del espíritu del mal, rito de magia negra. Fué reproducido con tanta emoción, el negro que lo interpretaba estaba tan poseído de su papel, que yo sentí en verdad le presencia del hierático ritualismo negro.

A falta de información directa sobre estas ceremonias voy a reproducir una relación auténtica de la "macumba" del Dr. Arthur Ramos, prefiriéndola por su exactitud científica a las brillantes de Graga Arana en "A cidade maravilhosa" y a las de otros escritores brasileros, pero deformadas por la imagina-

ción de los poetas, desde luego, muy superiores a la de Paul Morand puramente "inventada".

"El gran sacerdote Embanda o Umbánda, evocador de los espíritus, dirige la ceremonia. Es asistido por un auxiliar o Cambone. El gran sacerdote inicia el culto por la invocación al santo protector. Los médiums están dispuestos en dos filas; mujeres a la izquierda, hombres a la derecha. Las hijas de santo visten saya y saco de algodón blanco, los hombres camisas y medias del mismo color. El Umbanda de pie delante del altar, mueve los brazos para adelante y entona una oración ininteligible, vuélvese enseguida para la asistencia y grita ¡Ogún! Aparece el Cambone que empieza los cánticos:

Esta na ronda Sao Jorge
Por sua alta valentía
Vamos saudar Ogún
Ogún!

El ritmo es marcado por las palmadas e instrumentos de percusión: cuicas, tamboriles, ganzás y atabaques. (i) El Cambonde continúa seguido por el coro:

(1) Luciano Gallet registró 25 instrumentos de origen negro: "atabaque, adufe, birimbau, agogó, carimbó, caxambú, chocalho, fungador, ganzá o cansa, gongon, mulungú, marimba, puita, piano de cuia, pandeiro, quessange, roncador, perenga, socador, tambor o tambú, ubatá, vuvú o vú, xequeré o xeguedé, triangulo." (A Ramos. "O Negro Brasileiro").

Sarava Ogún
Ogún meu pae
O Jorge ó Jorge
Vem da Loanda.

Después de invocado el santo protector, se inicia el culto propiamente dicho: la invocación a los espíritus de los antepasados, de los dioses familiares y de otras divinidades amigas. En algunas macumbas se invoca a Pae Joaquím, viejo antepasado de la costa de África:

E mexe no Conga
Meu povo vem ahi
Meu povo de Aroanda
E o pae Joaquím.

Desde ahí en adelante el padre de santo comienza a transformarse, le curva todo. Avanza con paso vacilante y habla con voz ronca. "Descendió el Padre Joaquím" claman los negros. Padre Joaquím salva a las "naciones" en su "habla de la costa".

Salva Angola
Salva Congo!
Salva Congo
Que Umbanda chegou.

Y el coro responde acompañando el ritmo con palmadas:

E recado do Congo
Bencao de Deus.

Pae Joaquím aproxímase. A su paso todos se curvan y le piden la bendición. Da consejos, resuelve dificultades, y pasa a una pieza a dar consultas. Cuando terminan las consultas, que son naturalmente pagas, la macumba continúa dirigida por el Cambonde.

Sucédense las líneas. De estas, una de las más importantes es la línea negra de los espíritus maléficos. La invocación es preparada con un círculo de pólvora, que es enseguida quemada, descendiendo los espíritus dentro del espeso humo proyectado. Una línea fuerte es la del mar. Pae Joaquím termina las consultas y vuelve a dirigir esta importante línea y canta:

Bemvinda seia, bemvinda
A nossa mae que nos criou
Veio para nos salvar
Pela cruz do Senhor.

El espíritu de la costa del mar desciende en la médium. Esta avanza lentamente por la sala, con los cabellos largos caídos hacia la frente, ocultando el

rostro, mientras Pae Joaquím la va aspergando con agua sacada de un copón. Es la reina de Guiñé, especie de mae d'agua, también llamada reina del mar. Una supervivencia del culto de Calunga en Angola. La reina canta con una voz lenta y arrastrada:

E vae. E vae
A rainha do mar
Vamos salvar, o calunga!
A rainha do mar
Rompendo mar e vento
Rainha da Guiñé
Veio salvar seus filhos
A rainha da Guiñé.

Continúan las líneas: de Cabindá, línea cruzada, etc. Nuevos espíritus aparecen como el del viejo negro Congo Munjongo. En las macumbas de Río los fenómenos de posesión no tienen el aspecto fuerte que caracteriza al estado de santo. En una especie de imitación colectiva a cierta altura de los festejos, las hijas de santos se sienten poseídas de viejos espíritus africanos. Entonces cúrvame, cambian palabras, fuman en pipa y hacen pequeños círculos en grupos en los que se ponen a conversar cosas ininteligibles.

La ceremonia termina por donde empieza: por la invocación al santo protector. El Umbanda despí-

dése de las líneas o naciones cuando el coro va diciendo:

Adeus o Mina
Congo Munjongo
Vae s'imbora
A bengao
O meu pae
O nosso rei
Ja me Chamou.

Enseguida vuelven los cánticos a Ogún cort las mismas exclamaciones de palmadas. El Umbanda da la bendición a todos y termina con una bendición católica con el final "Loado sea Dios", luego responde "para siempre sea loado" por la asistencia contricta.

En esta ceremonia de macumba que nos describe el Dr. Ramos se aprecia: iᵛ la influencia bantú en los rituales del terreiro de Honorato (Nitheroy) donde vemos mezclados prácticas fetichistas y espiritistas. El culto a Ogún (el desde la guerra) uno de los orixás más populares entre los negros bahianos. Ogún y San Jorge se confunden en un solo culto. 2* La influencia de prácticas espiritistas, como la línea negra de los espíritus maléficos y la presencia de fenómenos de histerismo como'el "dar el santo" que deben ser estudiados por la psicoanálisis.

De dos "macumbas" que poseo reproducidas por el disco (Odeón 10690) he podido reproducir estos dos cantos:

CANTO A OGUN

Aie Aia
Ai Umbanda
Canjira, jira
folá.

CANTO A ECHU

Canga Numbanda.
malelé.
Canga Numbanda
malelé
Pombalelé.

La influencia portuguesa en la música, como en todos los aspectos de la cultura y de la vida del Brasil, es la más importante. En la formación colonial, la misión del portugués étnicamente, como desde el punto de vista de la cultura, fué la de establecer la fusión del elemento africano y del sentimiento latino, con el indígena. El portugués sirvió de punto de contacto de las razas.

Con el desarrollo del comercio ,y la importancia que poco a poco iban adquiriendo, las al principio pobres colonias portuguesas, se estableció la ¡trata de negros. El indio no servía para esclavo, el negro, por el contrario, era excelente. El portugués puso en contacto al negro y al indio, de esa mezcla saldrá el sertanejo, ese tipo melancólico que Ronald de Carvalho describe magistralmente.

"El sertanejo es sobrio, seco de carnes, desconfiado y supersticioso, raras veces agresivo, súbito en sus arremetidas, callado como las inmensas planicies que lo rodean, calmo en el gesto y el habla descansada, y sobre todo, y antes de todo, forrado de una intraducibie melancolía que está en sus ojos, en su cara misteriosa, en su sonrisa esquiva, en toda su expresión, en todas las curvas rispidas del cuerpo ágil, más cenceño que musculoso; el hombre del litoral es nervioso, de sensibilidad aguda, sabe sonreír y sabe reir, tiene la imaginación brillante y el pensamiento travieso y bullicioso, es artista, prefiere las imágenes coloridas a las ideas abstractas, es esbelto, bien proporcionado de líneas, habla mejor cuando improvisa, vuela sobre los asuntos con desembarazo, a veces con atrevimiento, no respeta generalmente, sino sus opiniones, es casi siempre orgulloso y audaz."

¿En estos dos tipos no estamos viendo, también, la canción sertaneja y la canción litorana? ¿No es gra-

ve, silenciosa, una? ¿No es por lo contrario, la otra, dulce y graciosa? Mientras el sertanejo canta agriamente con lacónico pesar, el cantor del litoral mezcla el humorismo ligero con la melancolía. Predomina la imaginación, la riqueza de intenciones, sobre la sequedad, la sobria dramaticidad del sertao.

El portugués con la conquista impuso sus leyes, su religión y su cultura a los nativos, importando el negro que necesitaba para cultivar la tierra. Grandes señores feudales, miembros de la nobleza desclasados, aventureros de todas clases llegaron a las tierras, las ocuparon y pusieron a los negros a trabajar en ellas. Los bandeirantes más audaces emprendieron la conquista del sertao; al descubrir nuevas tierras iban anotando sus características y prestaron, llevados por el lucro, un servicio estimable a la cultura. Pero los portugueses iban a imponer la cultura lusitana, e iban a intentar el estudio de las lenguas y costumbres indígenas, por medio de los jesuítas, que representaban el elemento moral y cultural en medio de la barbarie de los procedimientos, en medio del feudalismo y la conquista violenta. Anquieta y Nóbrega, dos jesuítas, emprenderán la cruzada más importante: refundir el espíritu nativo con el portugués, no imponer por la fuerza y de golpe, lo que sería conquistado por la persuasión y lentamente.



Las influencias extranjeras no se limitan exclusivamente a las ya señaladas. No es extraño encontrar la influencia española, particularmente americana del Atlántico (Cuba y Montevideo, en la habanera y el tango). Lo mismo podemos decir de la influencia del jazz en la maxixe.

Otras influencias extranjeras se notan en las viejas danzas (vals, polkas, mazurcas, schottisch y en las modinhas), cuyo estudio ampliaremos más adelante.

Muchas danzas de bahía o comedias bailables como "as tayeras", "cantigas das rúas", "os bailes pastories", "As chegancas", "As cantinelas do ber^o", "O ansagoar dos sertanejos", parecen ser una reminiscencia de aquellas célebres representaciones que celebrábanse en las iglesias con motivo de las procesiones, aniversarios de santos y Navidad. (i)

Cantos y danzas de origen portugués

Modinha. — La modinha aparece en los siglos XVII y XVIII como la danza característica que se ha formado en el ambiente colonial, que Portugal impuso al Brasil después del período rudo de la con-

(1) Las "congadas" son autos o sea representaciones populares al estilo de las señaladas. En las fiertas de los congos' se mezclan los elementos africanos con antiguas formas europeas importadas por los portugueses y particularmente por los jesuítas.

quista. La suave y melódica modinha parece corresponder, después de aquellas luchas tremendas de los bandeirantes, a un período en que el poder de la metrópoli pasa por un momento de relativa estabilidad. La corte con sus saraos elegantes, el ambiente refinado del virreinato, celebran la modinha, pero la modinha ha nacido del pueblo y su dolor rudo se atenúa en las ciudades. De los arrabales ha pasado a la corte. Como el tango se aristocratiza y olvida su ascendiente arrabalero, así la modinha salida del pueblo se refina en los salones, pero no pierde su sabor popular. Nace en Bahía, allí se forma y el pueblo la crea y la divulga, hasta que los compositores le otorgan categoría artística. Entre los compositores más antiguos) de modinhas se encuentran Domingo da Rocha, José Pereira Rebouga, Damiao Barboza, Sixto Bahía autor de "mulato, eu so mulato vaidoso", "A preta nina". La modinha de Augusto Baltazar "Lamento" fué célebre en su tiempo; José Mauricio, el compositor negro, Carlos Gomes, el célebre autor del "Guaraní", y, entre los más populares y famosos, Catulo Cearense, cuyo nombre no puede dejar de citarse cuando se habla de folklore, Su modinha "ao luar" es célebre en todo el Brasil. El es el autor de la letra y de la música de "ai cabocla bonita", popularizado como sus libros de canciones populares "Poemas bravios", "Meu sertao" y tantos otros, que no son recopilaciones de cantares

populares, como podría creerse, sino poesía culta popularizada.

Los lundús. — Lundú es palabra que va desapareciendo. Según Mario de Andrade, indica especialmente una cantiga "praceaira" de movimiento ¡más vivo que la modinha y con un texto de carácter cómico, irónico, indiscreto. En el norte tiene carácter de danza. Para dar una idea de la letra cómica del "lundú" traduzco la del titulado "Gosto da negra", recogido en Braganga, San Paulo.

Gusto de la negra
color de cartón,
yo siento por ella
una gran pasión;
poco me importa
que hablen de mí,
me gusta la negra
mismo así.

El lundú tiene una definición rítmica compuesta por una síncopa y un movimiento binario (característica general de la binaridad de las danzas brasileñas). Este movimiento rítmico se repite, solamente interrumpido por una variante de corcheas que generalmente ocupa un tono de la escala que no es el dominante y tónica, característica general de la pieza.

Algunos lundús son de origen afroamericano. Mario de Andrade recoge un lundú con ganzá, que oyó cantar a un negro con acompañamiento de gánzá. Este lundú tiene un movimiento muy coreográfico, agrega Andrade.

Todos los temas de los lundús se componen de dos compases. "Ma Maliá", recogido, también, por Mario de Andrade, presenta un tema con variaciones rítmicas y melódicas, pero que no cambian sustancialmente el fondo de la composición.

Cocos. — Entre las canciones del Norte, de origen portugués, debemos hablar del "coco" pernambucano. Mario de Andrade dice que lo que caracteriza al coco y lo determina en general es el refrán; las estrofas o son improvisadas en el momento o son tradicionales. El coco pernambucano, escrito en la escala común diatónica, armónicamente presenta la sol avariante del acorde de tónica y dominante para volver a la tónica. A veces cantan dos personas respondiéndose. Mario de Andrade ha recogido varios cocos con coros: "María Mulié", "Mineiro Pau". El coro- repite siempre el mismo refrán. En "Mineiro Pau" la letra es muy graciosa y el coro repite siempre "mineiro pau".

Coro—Mineiro pau
Solo—Vou-me embora pra Para

Coro—Mineiro pau
Solo—Volto a semana que vem;
Coro—Mineiro pau
Solo—Quen nao me conhece, chora,
Coro—Mineiro pau
Solo—*Que* fará quem me quer bem!

Conocia desde hace mucho tiempo el "coco" Mariá, que se lo oí cantar a Germana Bittencourt, la notable cantante folklórica infelizmente fallecida, en Buenos Aires en 1927. Mario de Andrade también la recoge en su libro "Ensaio sobre música brasileira", tantas veces citado. En la copia que entonces hice de la letra y música de "Mariá", tengo anotado: "coco es una danza que bailan los caboclos de Pernambuco durante toda una noche".

El coco también es una danza y su definición resulta difícil por la variedad de formas que adopta. Como ya hemos visto, suele encontrarse la variante de las dos voces que se corresponden, en cuanto a las formas corales son variadísimas, como también la forma de danza con que se revisten casi todas las canciones brasileñas.

Muchos cocos han servido en el norté'como forma de celebrar la popularidad de ciertos personajes pintorescos, como "Limpiao" ,0 hazañas aéreas como la del aeroplano Jahú.

Canciones de Río Grande do Sur.—La música del sur del Brasil presenta características melódicas y rítmicas distintas de la del norte. Norte y sur no se corresponden ; sus condiciones climatéricas, las costumbres, la vecindad del sur con el Rio de la Plata, hacen del tipo del sur, como de su música, algo bien distinto por cierto, del tipo del norte. Tomemos como ejemplo una canción, "Prenda minha", que hemos oído cantar a Germana Bittencourt. Sus características son: tiempo lento y allegro, uniformidad rítmica. Otro ejemplo: "Toada oneron", que recoge Mario de Andrade en su libro. Parecida a nuestra "ranchera", no es el mismo compás de 3 X 4. sino el de 4 X 4, pero es el mismo ritmo.

Lamentamos no poseer mayor documentación sobre las canciones del sur del Brasil.

Nos referiremos ahora a una serie de formas populares, que no tienen una característica señaladamente brasileña en el sentido corriente y vulgar, pero que no por eso dejan de poseer un valor documental interesante y, aún más, no por eso dejan de ser una riquísima fuente para los compositores de música artística.

Pregones. —• Los pregones los encontramos en todos los pueblos, son las voces de las calles, tristes o alegres, expresan un estado de espíritu de una clase

social, la de los pequeños comerciantes que ofrendan su mercancía a precios cantados. Estos pregones, en su escritura, son la imitación musical de la voz, sin compás, presentando una entonación fácil y popular. Son trozos cortos, sin ritmo, desprovistos de sentido musical. Los pregones son muy populares en Chile y en el Brasil. En Chile los encontramos en algunas tonadas. Como ejemplo interesante de cómo un compositor enriquece rítmica y armónicamente estos pregones callejeros, y puede hacer con ellos una obra de arte extraordinariamente rica y sabia, lo tenemos en "La Voz de las Calles", el magnífico poema sinfónico de Humberto Allende.

Cantos infantiles. — Se encuentran en el Brasil gran cantidad de estos cantos infantiles, rondas, canciones de cuna, etc. Villalobos ha tomado muchos de estos motivos en sus cerestas y cirandas. El folklore americano no es muy rico en canciones de cuna; las que se encuentran son de origen español. En el Brasil apenas conozco "Sapo cururú", recogida en Aracuara, que cantaba Germana Bittencourt y, "ninghe, ninghe", (1) de origen africano. La escritora Cecilia Merei-Ues está recogiendo las canciones de cuna de Amé-

(1) Adaptada en mi poema "Canción de cuna para dormir a un negrito". (Raza Negra. 1929).

rica y prepara un trabajo muy interesante sobre el origen de la canción de cuna. Igual labor realiza el compositor riograndense Victor Neves. Colaboro en las dos investigaciones, pero debo confesar que la búsqueda es bastante infructuosa.

Cantos de trabajo. — Me interesan mucho estos cantos de trabajo. Hasta ahora no sé que se encuentren en el folklore americano, a no ser en el Brasil donde abundan. Podría ser el origen, esta clase de, motivos, de una música de carácter social. ¿Cómo no se le ha ocurrido a un compositor moderno tomar estos motives para plasmar la sinfonía de la clase trabajadora? ¿Es que no sienten los músicos actuales, adormecidos por otras inquietudes, los temas sociales que apasionan al noventa por ciento de la humanidad? Veamos este admirable canto de los picapedreros, cuya letra dice:

Eh, compañero, hum!
Eh, levanta la piedra, hum!
Eh, ahí viene ella, hum!
Ella es tan pesada, hum!
Eh, dale fuerza, hum!
Eh, ahí viene ella, hum!
Eh, compañero, hum!
Eh, empuja la piedra, hum!

Estos cantos no tienen sentido revolucionario, porque no siempre en el pueblo se despierta el anhelo de las reivindicaciones sociales, pero tienen un sentido social: el del trabajo; a veces expresan el cansancio, la fatiga del continuo trajinar. Esta canción "pedreiros" nos recuerda la canción de los bateleros del Volga. Tiene forma musical de compasillo cortado. Tal vez sea la adopción de una música que se ha hecho popular.

Música religiosa. — La música religiosa, de evidente origen popular portugués, es poco frecuente en el Brasil. Hay otros cantos religiosos de origen indígena, de los cuales nos hemos ocupado, y otros de origen africano como Xangó, lamento profundo que carece de ritmo y fué armonizado por Villalobos.

Cantigas militares. — De los dos ejemplos que presenta Mario de Andrade, "Soldado da guerra do Paraguay" no tiene carácter guerrero; la otra, "Recluta cearense" tiene un tiempo de marcha.

Cantigas de bebidas. — Son características, también, estas canciones báquicas populares, como la "chula de cachaza". Cachaza le llaman en el Brasil a la caña. Es una composición muy típica, aunque la forma no es sincopada. "Quando eu for prá cadeia" es igual a la anterior, sólo que cambia de tono al terminar.

SUPERSTICIONES AFRICANAS DEL RIO DE LA PLATA

Tiene fama el negro de ser más supersticioso que el indio, el blanco o el amarillo. Alain Locke, admirable rectificador de la psicología de su raza, nos dice que el negro tradicional es un clown, un bufón, un fácil sonreidor, un frivolo llorón y un crédulo cristiano y que el negro real es más a menudo un cínico fatalista, un astuto pretendiente y un descarado fantástico pagano.A través del cine y del teatro, el negro aparece siempre como el más supersticioso de los mortales. Las patas de conejos y otros amuletos se exhiben como símbolos de la tendencia supersticiosa del negro, que en las letras de los fox-trots y en las películas es siempre el mismo medroso que teme a los espíritus y a las fuerzas sobrenaturales que lo rodean.

Hay en la superstición del negro una deformación más de su psicología. No se trata de afirmar que el negro no sea supersticioso; pero no lo es más que

FETICHE AFRO - BRASILERO

***Colección del** autor*

otras razas. Es cierto que los ascendientes africanos del negro americano practicaban toda clase de supersticiones y creencias; pero no todas ellas se trasmitieron a sus descendientes. Ciertos animales han ejercido una gran influencia en las ceremonias de los afro-americanos; pero estos animales como el gallo entre los gegésnagós del Brasil o la serpiente entre los haitianos que practican el culto "voudou", son reminiscencias totémicas.

La creencia de que el negro es el más supersticioso habitante del Rio de la Plata la sostiene Daniel Granada en su obra "Supersticiones del Río de la Plata", cuando dice: "La gente más supersticiosa entre el vulgo que puebla las comarcas platenses, son los negros, zambos o pardos, indios y mulatos; no tanto los mestizos; poco o nada los blancos".

Esta afirmación no la compartimos. ¿Por qué razón el negro tiene que ser más supersticioso que el blanco? Sólo la leyenda deformativa pudo crear en favor del negro esta inclinación tan señalada a la superstición. Entre un centenar de supersticiones platenses que hemos estudiado, sólo tres o cuatro son de origen africano. ¿No es ésta una prueba evidente que el negro platense no posee la exagerada psicología supersticiosa que se pretende adjudicarle? ¡Las supersticiones del Río de la Plata son en su mayor parte de origen indígena o europeo. Hágase la misma observación para

otras regiones de América y es probale que se llegue a la misma conclusión.

Examinaremos algunas de las escasas supersticiones de origen africano que hemos encontrado en el Río de la Plata.

Mandinga. — El diablo posee en la lengua castellana muy diversas denominaciones. Se le llama, diablo, demonio, Belcebú, Luzbel, Satán, Lucifer, Asmodeo (personalidad diabólica que figura en el libro de Tobías como demonio de los placeres impuros y principal personaje de "El Diablo Cojuelo" de Vélez de Guevara), Mefistófeles, etc. Si tales nombres y representaciones adquirió el diablo en Europa, no son menos los nombres del diablo en América. Pereira Da Costa, ha recogido en su obra "Folk-lore Pernambucano" los siguientes nombres de uso en el Brasil: Arrenegado, Cafute, Cafutinbo, Cao, Capataz, Capeta, Demo, Droga, Excommugado, Ferrabraz, Furia, Fute, Inimigo, Maldito, Mofino, Nao-se-que-diga, Pé de Pato, Ticao, Tinhoso, Tisnado, Sujo, Diacho.

En el continente americano, en las regiones de habla española, el diablo adoptó diversas denominaciones, que corresponden al concepto común del diablo, encarnación del mal, ángel caído o persona fea, mala o perversa. Entre los indios pampas y los araucanos se llamó gualicho. Habita este diablillo que se hace imperceptible por su pequenez en las aguas pútridas, en

las frutas venenosas y en todos los lugares cerrados, árboles secos o taperas. Sin duda, este diablo no es un diablo, sino un diablillo, un espíritu travieso y zumbón como Puck, que se esconde en las flores malsanas (malsanas por su acción) y en los pantanos pestilentes. A Gualicho o Huecufú se le representaba entre los pampas y araucanos disfrazado de mendigo. Era peligroso no dar limosna a un mendigo, porque bajo el disfraz de aquel pordiosero podía estar representado huecufú o gualicho y dañar con oñafué (veneno) (i).

Los guaraníes llamaban al diablo "añanga" y lo representaban bajo la forma de un insecto (ayacuá o añacná) que dañaba las mieses. Este diminuto diablo, según el Padre P. José Guevara era un gorgojo del campo y se le representaba armado con arco y flechas, como un indio. Los payés eran los ministros por intermedio de los cuales trasmitía su maleficio añanga.

Los incas, en cambio, adoptaron los nombres de Sopay o Zupay para designar al diablo, que tenía su representante en los urmis.

Manuel González Prada, el poeta de "Baladas Peruanas", representaba a Zupay de esta poderosa manera :

(1) Daniel Granada, "Supersticiones del Río de la Plata".

Mueve Zupay el labio
El truculento terremoto truena
y templos y moradas se desploman
y el mar asalta con furor la tierra.

("Zupay". Baladas Peruanas)

Mandinga es el diablo negro que los descendientes de los africanos aclimataron en el Río de la Plata. La palabra es de origen africano y comprende la designación de una de las lenguas más importantes que se hablan en África, en la región del Senegal y del Alto Niger (la lengua mandinga), y uno de los pueblos, los mandingas, que se dividieron en tres ramas; los malinkés, los bambaras y los soninkés. Según Daniel Granada, mandinga más que el diablo es un duende, sin embargo la tradición lo representa como diablo, y como diablo de verdad. No parece ser un "pobre diablo", sino un diablo temible y destructor a juzgar por las frases que acompañan a su nombre: ¡Es cosa de mandinga! ¡Que se lo lleve mandinga!

No habita en el campo, sino en las ciudades y realiza sus travesuras como los duendecillos que todo lo ponen patas hacia arriba, (i)

(1) **Nicolás Granada "Supersticiones del Río de la Plata".**

Mandinga no parece haber tenido un culto especial en el Río de la Plata. En el Brasil el diablo africano se llama Zumbí; palabra de origen bantú que encarna el espíritu del mal, que suele confundirse con Zambi, dios de origen africano representado en las fiestas de los congos, en el auto que conserva la tradición de la República de Palmares y a su jefe, Zambi.

A Mandinga, según la tradición rioplatense, se le representa pintado de blanco.

En "Martín Fierro" encontramos esta referencia a mandinga:

"Pinta el blanco, negro al diablo
y el negro, blanco lo pinta".

En África ecuatorial existe una ceremonia religiosa, el "Gan'za", que consiste en la circuncisión de los efebos. En "Batuala" de Rene Marán se puede encontrar una brillante descripción de esta ceremonia coreográfica y musical a la vez. Se acostumbra en la citada ceremonia pintar a los neófitos de blanco. Probablemente del "Gan'za" haya nacido la tradición de representar al diablo negro pintado de blanco. Para los africanos el enemigo público número uno ha sido siempre el blanco colonizador y negrero, que sólo odio, destrucción y rapiña representa. Fué tan intenso el temor del negro por el blanco, que los africanos llega-

ron a divinizar al explorador Stanley, llamándole "Boula-Matai", el dios blanco que hace saltar las piedras. Nada tiene de extraño, por consiguiente, que los negros representaran a mandinga com un blanco. De África pasó Mandinga a América; porque africana es la palabra y africana es la raza y la lengua de ese nombre. Llegó a América Mandinga y se acriolló. No hemos encontrado en el Uruguay ninguna representación determinada de Mandinga, niguna figura, ni fetiche que lo represente. Puede atribuirse; la ausencia de corporización de Mandinga a la escasa influencia que el fetichismo gegé-nagó ejerció entre los negros llevados al Rio de la Plata.

Otra superstición de origen negro conocida en el Río de la Plata es la de los "negros del agua". Se llaman "negros del agua" a seres fantásticos, color de azabache, que habitan en el fondo de las llamadas lagunas "bravas". Si algún caminante se aproxima a la laguna brava, las aguas de ella, saliendo de madre, forman un remolino que se traga al caminante desprevenido. Los que después pasan por la laguna brava, dicen escuchar alaridos desgarradores, gritos que parten las entrañas, voces lejanas y lamentos.

Hemos encontrado una gran semejanza entre esta superstición y el culto de "Yemanjá" (a mae d'agua), la sirena negra, culto de origen yorubano que practican los negros brasileños, perteneciente al culto de las

diosas madres. El culto de la diosa del mar, la Loreley brasileña, se encuentra representado, según Joaquín Ribeiro, por cultos generales y cultos locales.

Son mitos generales: Yara (influencia europea), Mae D'agua (influencia africana) y mitos lpcales: Boto (influencia europea). Cabera de Cura (Piauhy) y Ururao (Campos).

La "mae d'agua" afro-brasileña atrae también al fondo del mar a los curiosos con la atracción de su encanto de Loreley negra. Falta en el mito de los "negros del agua" rioplatense la rica abundancia de narraciones folk-lóricas de sirena negra brasileña. Transcribimos una de las tantas versiones del mato reproducida por Arthur Ramos en su erudita obra "O Negro Brasileiro", para dar una idea de la semejanza de ambos mitos:

LA MADRE DEL AGUA (II)

"Era un hombre muy pobre. Entonces, siempre que iba a la plantación encontraba a la "madre del agua" sentada en una piedra a la orilla del río, con los cabellos sueltos. Un día se fué de holganza y tomó el rumbo de la costa. Después de tirr trabajo enorme, consiguió llevársela para la casa y se casó con ella. Antes de casar-

se ella le recomendó que nunca maldijera a la gente de debajo del agua.

Desde el día que el hombre se casó con la "madre del agua", las cosas le empezaron a salir tan bien que causaba admiración. Hizo un desván muy bonito, tuvo muchos esclavos, mucho ganado y muchas tierras. Al principio vivió en armonía con su mujer, pero cuando ella entendió que debía marcharse, comenzó a aborrecerlo todos los días, por todos los medios y modos. La casa estaba siempre desarreglada y sin barrer, la comida mal hecha, los niños sucios no le escuchaban ni los esclavos le obedecían. Había un bochinche en casa que daba miedo .

Todo como para que el hombre se molestase. Un día el hombre no pudo más permanecer callado ante aquel infierno y enfadado con tanta aflicción dijo bien bajito:

—Reniego de la gente de debajo del agua.

En el mismo instante la moza se levantó de la silla donde estaba sentada y escuchóse un estallido muy fuerte, abriéndose un enorme agujero en medio de la sala. Y ella se puso a cantar:

"Minha gente toda
E' de Xambairiri,
Cae, cae, cae
No mundé.

A esta voz todos los que estaban dentro de la casa, hijos, esclavos, empleados, fueron llegando a la orilla del pozo y cayendo dentro de él. Cuando acabó de caer aquella bandada de gente, ella cantó:

"Este dinero todo"

El dinero que había en la casa, monedas de oro, de plata y de cobre, fué cayendo en el pozo: tlin, tlin. Después cantó:

"Estos bichos todos", etc.

Y se vio caer a los bueyes, vacas, puercos, carneros, gall'nas, todo cuanto había sido criado, en fin. Y ella cantó:

"Estos trastos todos", etc.

Se fueron al pozo todos los muebles, lozas, baúles, y otros trastos. Por último ella cantó:

"También esta casa", etc.

La casa cayó dentro del pozo y ella cayó dentro de la casa. Todo cayó desapareciendo en el pozo. El hombre quedó pobre, pobre, como era antes".

Esta narración es una variante de otras que se conocen en el Brasil, en las cuales la sirena aparece atrayendo todos los objetos y personas al fondo del mar, como en el mito platense de los "negros del agua".

Los morenos viejos del Uruguay (i) nos hablan de la tradición de los velorios negros con todo su cur rioso cortejo de ceremonias. Ofrecemos una reconstrucción nuestra, más literaria que científica, de esta tradicional ceremonia.

EL VELORIO DEL PADRE SANTO

"Era el Rey el oficiante divino que debía suplir todas las ceremonias que en el culto católico correspondían al sacerdote. Padre Santo había sido su acólito. Cuando el Rey llegó, una negra que estaba como en éxtasis, cayó desplomada al suelo. Una voz gritó:

Tiene el santo.

Y hubo que sacarla de la sala mortuoria casi a empujones

Había una solemnidad hiératica en la dignísima presencia del Rey. Con su lustroso galerón, su corbatón planchado, la blanca camisa y sus pantalones a cuadros, el Rey parecía un monarca benévolo prodi-

(1) Véase también "La raza negra en el Uruguay", por Lino Suárez Peña.

gando a todos su cortesía, sin salirse del ceremonial de estilo y sin que ninguno de sus actos pudiera ser tildado de inconveniente. Reinaba por derecho propio y sin violencia.

—Buenas noches mis hijos, bendición para todos.

A coro contestaron los presentes:

—Buenas noches, rey de nos.

Era la fórmula ritual.

El Rey tomó un pañuelo de seda y con él cubrió la cabeza del difunto.

—Padre Santo está muerto.

—Padre Santo con Dios.

Al pronunciar estas palabras de oficio, el Rey levantó lentamente los brazos, miró el techo durante un momento y bajando bruscamente los brazos hacia el suelo, exclamó tres veces:

—Loado seas Bonifacio; Dios está con vos.

—'Dios está con vos.

—Dios está con vos.

Los fieles repitieron: Dios está con vos. El alma de] difunto voló al cielo. Los negros con ojos asombrados vieron cómo el alma se desprendía del cuerpo y unas alas blancas volaban hacia arriba. Era el alma que se iba para siempre del cuerpo del pecador. . .

La Reina había quedado orando en da pieza contigua. De pronto se hizo un gran silencio. Cesaron los rezos y la reina entró poseída de un temblor que sa-

cudía todo su cuerpo. El alma del muerto había penetrado en ella según la creencia de todos.

La Reina echaba espuma por la boca y rugía furiosa. Luego caía en un agotante estupor que la hacía perder como por encanto toda su energía convulsiva. Se le cerraron los ojos, como si hubiera caído en un sueño hipnótico y quedó mortalmente amarilla. Un extraño estremecimiento agitó después sus brazos y balbucía frases incoherentes sin abrir los ojos.

—Mi padre se murió.

El gallo cantó:

¡Chambirá, Chamgombé!
¡Chambirá, Chamgombé!

El Rey entonces abandonó su silencio para pronunciar algunas frases de exorcismo para ahuyentar el espíritu del muerto del cuerpo de la Reina y ella volvió en sí, como si volviera de la muerte. . .

Y el Rey alegre exclamó:

Oh, oh. **Oye,** oyá.
El espíritu huyó
Padre Santo voló.

Entonces iba a comenzar la ceremonia fúnebre.

El Rey apareció de nuevo en la escena.

Los rezos y los lloros se dejaron de oir.

—De pié.

La voz resonó imperiosa y profunda.

—De pié.

Todos los asistentes se tocaron las manos. Todas las manos juntas formaron como una cadena o una ronda que circundó de misterio la sala donde un de profundis negro iba a celebrarse en honor al muerto. Al llegar a la última mano se oyó un silbido como de culebra:

> Es la cobra que está adentro
> Es la cobra que se va.
> Sambalé, sambalá
> La cobra vino y se fué.

Todos los fieles dieron un golpe de palmas. En su idioma misterioso aquello significaba: la culebra ya se fué.

Con ella se había ido el espíritu del muerto, la parte mala. La buena había volado al cielo.

Los fieles recordaban las buenas y malas acciones del difunto.

—¡ Qué buenas oraciones tenía!

—A mí me curó de una postema.

—A mí me sanó de un dolor de muelas con una oración.

—Mala landre lo lleve, a mí me empeoró de un tabardillo.

El Rey puso fin a la chachara maliciosa y benemérita a la vez con un:

—Ahora al canto, mis hijos.

Y su voz resonó de nuevo imperiosa y profunda.

Era una letanía tristísima:

El Padre Santo murió
mandinga se lo llevó,
Seño Dios lo recogió
a mandinga lo quitó.
Zurucú, zurucú manite,
Zurucú, zurucú mandinga.
¡Ay triste que dolor dejas
en medio d'ete cortejo!
¡Ay, tliste cuanto sentimo
tu muelte lo que vivimo!

Y el coro repitió:

¡Ay, tliste cuanto sentimo
tu muelte lo que vivimo!

Todavía se oían los ecos pausados de la letanía cuando los fieles empezaron a nombrar a todos los parientes difuntos del muerto.

¡Mama Urbana era tan buena!
¡Isidro viejo se, murió!
¡Candelaria está nel cielo!
¡Padre viejo se murió!

La noche pasó silenciosa y lenta. Se oía el canto de un pausado tambor. Llegaba el alba con su luz de plata a borrar las sombras del velorio negro. El Rey se habia dormido. Antes de retirar el cajón los negros iniciaron una danza frenética a su alrededor haciendo saltar la caja entre las manos. Era un candombe trágico. Y el muerto que o volvería más a la vida a oficiar de curandero y sacerdote, atravesó la noche montado en su potro de espanto. . ."

Una superstición muy difundida en las regiones fronterizas del Brasil, y en general en toda nuestra campaña es la del lobisón. La palabra es de origen latino (Lupus-homo, hombre-lobo) y pasó al portugués como lobishomen, y probablemente al habla ríoplatense, lobisón. Consiste esta creencia en suponer que el séptimo hijo varón consecutivo es lobisón. A determinada hora de la noche, el lobisón adopta la forma de un cuadrúpedo y ataca a los caminantes nocturnos. Si se hace correr su sangre, recobra la forma primitiva, La única forma de evitar el lobisón es bautizándole con el nombre de Benito, bajo el padrinazgo del mayor de los siete hermanos.

La creencia en el lobison es de origen bantú, aunque están mezcladas con la ascendencia africana, como lo observa Ramos, creencias amerindas y europeas. Teófilo Braga sostiene que el lobison es originario de los pueblos germánicos. En Francia en 1573 abundaban tanto los loup-garous, los hombres-lobos que la gente temía transitar por los caminos y el Parlamento debió adoptar providencias para combatir la epidemia (1). El lobishomen procede de creencias totémicas bantús y el lobo fué un totem tribal como el cocodrilo, el leopardo y la hiena. De Africa pasó la supercheria al Brasil y del Brasil al Río de la Plata, por la frecuencia de este mito en los departamentos fronterizos de Rivera, Cerro Largo y Artigas. En ellos se cree a pie jtintillo en los hombres-lobos u hombres-cerdos, porque cualquiera de estas encarnaciones adopta el zoántropo. El licántropo es más frecuente en el Brasil (los pueblos bantus le llaman Kibungo) ; el zoántropo se da más en el Río de la Plata.

Puede encontrarse una explicación psíquica de esta creencia, interpretándola como un caso de desdoblamiento de la personalidad (2).

Nina Rodríguez y Silva Campos han recogido algunos cuentos del Kibungo en el Brasil. Entre nosotros, Daniel Granada, recogió la narración sobre el

(1) Arthur Ramos "El folk-lore negro en el Brasil".

(2) ídem.

lobison, que transcribo de su obra "Supersticiones del Río de la Plata".

"Cuentan que un sujeto iba caminando de noche por el medio del campo. Pasando por junto a un cementerio, notó como que un cuadrúpedo estuviera deshaciendo o destrozando alguna cosa. Acercóse y vió¡ a un chancho (cerdo) que comía las entrañas de un cadáver. Apeóse para matarlo; y no bien lo hubo hecho cuando el cerdo lo acomete. Recibe el cerdo un machetazo en la cabeza. Corre la sangre y transforma en hombre al cerdo, diciendo al heridor ¡ Soy un cristiano ! ¡ No me mate! Al día siguiente' estando en una pulpería, advierte el heridor que uno de los tertulianos presentaba fresca en la cabeza la señal de un hachazo. Indudablemente era el mismo que en figura de chancho hozaba en el cementerio. ítem: el vecindario lo tenía por lobison."

LOS PUEBLOS NEGROS DEL URUGUAY Y LA INFLUENCIA AFRICANA EN EL HABLA RIOPLATENSE

El vocabulario de cuarenta palabras de origen africano del habla rioplatense que hemos recogido, pone en evidencia la importancia de la influencia de las lenguas africanas sobre nuestro idioma. Las lenguas que más han influido son el quimbundo, el congolés y el bunda. No estamos de acuerdo con Juan B. Selva en su obra "El castellano en América, su evolución" cuando nos dice: "Y hoy aunque existen muchos negros y mulatos no queda más rastro que el de algunas palabras, entre ellas mucamo, también de uso corriente en el Brasil y mandinga, cuyo empleo llega hasta el Perú y Chile". Creemos que la influencia de las lenguas africanas en nuestro idioma rioplatense es mucho mayor de lo que supone el ilustrado gramático argentino y este trabajo intenta demostrar la importancia de esa influencia.

Claro está que no hubiéramos llegado a una conclusión científica si a nuestro vocabulario no lo acompañara la investigación del origen de los pueblos negros

transportados al Río de la Plata por los negreros ingleses y portugueses. Las investigaciones que intenté en el Archivo Histórico Nacional y en la Biblioteca Pública resultaron infructuosas. Después de consultar más de dos mil documentos de los archivos de la Aduana desde los años de 1750 a 1815, me fué imposible encontrar en las referencias a las mercancías desembarcadas, la procedencia de origen de la mercancía negra. Parecería que se hubiera querido ocultar el infame comercio. En el Brasil se hicieron desaparecer los documentos más importantes relacionados con el tráfico negrero, según afirma un conocido investigador. Los notables trabajos de Nina Rodrigues, Arthur Ramos y Renato Mendon|^a me fueron útilísimos para rastrear el origen de los pueblos afro-rioplatenses y su ubicación etnológica y lingüistica en el mapa de África.

Siempre me había llamado la atención la falta de supervivencias fetichistas entre los negros del Uruguay. Sin duda, entre los magises y congos existieron cultos que se practicaron mezclados con las ceremonias cristianas, pero estos cultos no dejaron rastros profundos. Mientras en el Brasil existe una riquísima mitología gegés-nagós (1) y los gris-gris africanos

(1) Véase Arthur Ramos: "O Negro Brasileiro". Nina Rodríguez: "Los africanos en el Brasil". Pereda Valdés: "Línea de color", Ed. Ercilla. Cap. "Rituales afro-americanos".

abundan en el Museo de la Quinta de Boa Vista y en las colecciones particulares de los africanistas ya citados; nuestros Museo Histórico Nacional y el de Historia Natural y las colecciones particulares no conservan —que yo sepa— ningún fetiche afro-rioplatense. Los pueblos bantus que habitaron las costas brasileras desde Pernambuco a Río de Janeiro presentan esta característica: que mientras la influencia lingüística es muy importante, la mística bantu es muy pobre. Observando' la gran cantidad de palabras de origen bantu que han pasado a nuestra habla y la inexistencia de prácticas fetichistas en los negros platenses, se me ocurrió pensar que los pueblos negros que llegaron al Uruguay podían ser de origen bantu. Observaciones posteriores han confirmado mi deducción.

Los principales pueblos negros que llegaron a estas tierras fueron los bengalas, o benguelas, los congos, mozambiques,minas, luandas, molembos y magises.

Los benguelas procedían de San Felipe de Benguela (Angola) y eran pueblos de lengua bantu. Esta misma nación se estableció en el Estado de Río de Janeiro.

Los minas eran originarios del reino de Achanti (i). Eliseo Reclus en la "Nouvelle Géographie Universelle" decía de ellos: "Los pueblos de la Costa Occi-

(1) Costa de Oro. Los negros minas fueron los únicos negros sudaneses que llegaron al Río de la Plata. Los otros pueblos eran de procedencia bantú.

dental de los Esclavos están representados en gran número entre los negros y los hombres de color del Brasil donde son uniformemente designados con el nombre de Minas: entre la multitud de los africanos importados por los negreros, la opinión pública conferíales el primer lugar por la fuerza, belleza, cualidades morales, amor a la libertad. Fueron los minas los que más frecuentemente lucharon para reivindicar sus derechos y formaron en el interior del Brasil las repúblicas de negros más prósperas y mejor defendidas. Fueron también ellos los que por sus hijos contribuyeron a los cruzamientos de las razas en la América portuguesa, y los que por consiguiente más largamente participaron de las medidas parciales de la liberación".

Los congos eran oriundos de Angola; su lengua, el congolés de la rama bantú. Los congos en el Brasil trasmitieron a sus descendientes ceremonias como las "congadas". En ellas se representaba en público un verdadero auto o misterio, con varios dramatis personae, el rey y la reina, el quimboto (hechicero), níameto (príncipe heredero). El rey cantaba:

Sou rei do Congo
Quero brincar,
Cheguei agora
de Portugal. . .

Una curiosa descripción de esta ceremonia puede leerse en la obra "Fol-klore negro del Brasil" del Dr. Ramos y en mi estudio "The negroes in Brasil", en "Negro" Anthology, by Nancy Cunard. London, 1934-

La ceremonia que Alcide D'Orbigny nos describe en su "Voyage pittoresque" 1827 cuando nos dice: "El 6 de Enero, día de los reyes, ceremonias bizarras atrajeron mi atención. Todos los negros nacidos en las costas de África se reunían por tribus, entre las que, cada una elegía de su seno un rey y una reina" tiene todo el aspecto de parecer una ceremonia típica de los congos por su jerarquía monárquica. El mismo candombe, aunque en ellos intervenían diversos pueblos, probablemente fué impuesto por los congos, por la supervivencia del rey y la reina.

Los luandas procedían de San Pablo de Loanda (Angola) y hablanban también una de las lenguas bantu.

Los mozambiques eran oriundos de Mozambique (Costa oriental de África) y hablaban la lengua Ronde, rama bantu.

Los molembos, de Malimbo (Angola) hablaban también una lengua bantu.

Probablemente tuvo mucha influencia en el siglo XVIII en Montevideo un pueblo originario de Ardra (Costa de Guinea), pues Dom Pernetty en su curiosa

obra "Histoire d'un voyage aux isles Maluines" 1763-64 nos habla de la danza calenda, que fué llevada a América por los negros de Ardra. Los negros de las Antillas, según Tusac, conocían también la "calenda" y se trata probablemente de la misma danza criolla de que nos habla Maud Cuney Haré en su trabajo sobre "Folk Music Creóles".

Las palabras escogidas en nuestro vocabulario pueden clasificarse, según la etimología de las lenguas africanas, de la siguiente manera:

Del quimbundo, 16; Bunda, 1; Bantu. 1; Congolés, 2; Otras lenguas, 2.

Lenguas todas ellas de procedencia bantu. Esta clasificación y el vocabulario afro-rioplatense escogido nos prueban la procedencia bantu de los negros que llegaron al Uruguay y la influencia directa o a través del portugués, de algunas lenguas africanas sobre nuestra habla. La ausencia en el Río de la Plata de los esclavos yorubanos (gegés-nagós) —a excepción de los minas que serían los únicos que pudieron imponer algún culto especial— explica la inexistencia de cultos fetichistas o totémicos entre nuestros pueblos negros. La herencia de los bantu, al no dejar mitos o cultos supervivientes, fué puramente lingüística, y ella se puede apreciar en el vocabulario:

VOCABULARIO DE PALABRAS DE ORIGEN AFRICANO EN EL HABLA RIOPLATENSE

Bombo—Tambor grande. Deriva del congolés: Bínuba, batir. No hay seguridad sobre el origen africano de este vocablo^ Renato Mendonca lo hace derivar del griego bombos, ruido a través del latín Bombu, que puede ser onomatopéyico.

Batuque—Término africano del landim batchuque, tambor, baile y nada tiene que ver con el verbo bater (Dalgado). Daniel Granada, en su "Diccionario rioplatense razonado" dice: "Batuque", baile y mezcla de hombres y mujeres". En el Brasil, batuque es una danza de carácter general".

Bujía—Vela de cera o estearina. Deriva de Bujía, ciudad de África donde se fabricaban las velas conocidas por este nombre.

Bunda—Nalga. Etim. del quimbundo Mbunda.

Bundo—Natural de Angola. Lengua equivalente al quimbundo, negro del quimbundo mkundu, negro. (P. do Nascimento).

Cabinda—-Nombre de los negros provinientes de Cabinda.

Cachimbo—i. Pipa. 2. ac. Vasija grande de metal. Etim. Deriva del quimbundo. Kixima, pozo, cosa hueca, cambia el prefijo Ki por el diminutivo, Ka.

3. ac. En Cuba, fábrica de azúcar de segundo orden.

Cachumba—De origen quimbundo. Onomatopeya rioplatense: Cachumba, caracatachúm (Véase mi obra *"Rasa Negra")*. En el entremés de Quevedo "Entremés famoso de la infanta polancona" aparece un rey Cachumba. En portugués, Cachumba significa inflamación de las carótidas.

Cachimba — En portugués, cacimba. Pozo poco profundo del que se extrae agua fresca. Etim. del quimbundo Kixima, con sustitución del prefijo Ki por Ka, evolución del xi para ci.

Congo—Nombre de un pueblo africano.

Conga—En Cuba se llama conga a la orquesta callejera de los negros en las carnestolendas. En Colombia se llama conga a una hormiga venenosa de gran tamaño. En el Plata se ha aclimatado la palabra Conga, difundida por las rumbas y sones cubanos.

Catanga—Larva del escarabajo. Según Nicolás Granada se trata de una voz de origen quechua. En Colombia, catanga es canasta para pescar (citado por J. Isaac, en *"María")*.

Cacunda—Parte superior del espinazo cuando es algo abultada. Usase esta voz especialmente con referencia a la espalda de los negros, de cuya lengua

originaria parece provenir el vocablo. (Daniel Granada, V. Rioplatense).

Carcunda—Jiba, joroba, ad. En España se usaba esta palabra como nombre despectivo aplicado a los carlistas. Etim. del quimbundo Ka. prefijo, rikunda, costas.

Carimba—Marca que se aplicaba a los esclavos con hierro candente. Etim. del quimbundo Ka, prefijo diminutivo y rumbu, marca. En el Brasil se usa con el mismo significado. r

Catinga—Mal olor. Según Renato Mendonca es término procedente de la radical tupí "cati" olor pesado. Saraiva, Pacheco Júnior (Gramática Portuguesa) consideran el término africano.

Cafre—Nombre de la región S. E. de África habitada por los cafres. Nombre de un pueblo bantu llegado al Brasil. Etim. del árabe Kafir, part. pre del verbo Kafara .mentir, ser infiel, se aplica a los nuevos paganos del África Oriental.

Catonga—'Ronda infantil rioplatense. Véase "Raza Negra'. "La ronda catonga".

Cafúa—Cuarto de prisión de los alumnos en los colegios. (Renato Mendonca). Etim. Cafúa: se emplea en la jerga rioplatense, para designar a la cárcel.

Calunga—-Divinidad inferior adorada por los bantus brasileños. Entre los bantus primitivos quiere decir el mar. Este nombre continuó significando en el Brasil un atributo del mar y se confunde con el mito de la mae d'agua, la sirena negra. Ka-Uenge o calunga, es el nombre con que se ha querido reconocer a una antigua danza rioplatense. Es muy posible que calenda o Ka-llenge, no sean sino una derivación o deformación de calenda.

Candombe—En el Río de la Plata, baile de negros. En el Brasil, candomblé, era primitivamente un baile africano, luego designa sus prácticas religiosas.

Candombero—Adj. En sentido figurado: inmoral desgobierno político.

Candonga—Lisonja, engaño, zalamería. Chasco o broma pesada: dar candonga. En portugués: barullo, intriga. Etim. Del quimbundo Ka, prefijo diminutivo y ndengue, menor pequeño.

Canga—Travesano de madera adaptado al pescuezo de los animales que se usa eri nuestra campaña. Etim. del quimbundo Kangu, unir, ligar.

Capiango—En la Argentina, animal fantástico, en el Brasil, ladrón, equivale a gatuno. Término de origen bantu.

Dengue—i* ec. Melindre,- delicadeza afectada. 2* esclavina de paño que llevan las mujeres. 3* ac. En-

íermedad contagiosa febril de los países cálidos. Popular: Demonio, diablo. Adj. Melindroso. Del quimbundo nden ge, niño, y por extensión, llora, maña de chico. (R. Mendonça. " A influença africana do portugués do Brasil").

Malambo—Danza rioplatense. Probablemente de origen africano.

Mandinga—En el' Río de la Plata, el diablo negro. En portugués, talismán para "cerrar" el cuerpo. 2* acep. Lengua africana, mandinga, mandé o mali, idioma de toda el África Occidental hablado por 5.000.000 de habitantes.

Marimba—1» acep. Tambor de los negros africanos. 2* acep. Instrumento músico indígena con teclas de madera que se usa en San Salvador, Colombia, etc. Etim. : del quimbundo prefijo ma y rimba, tambor.

Matungo—Caballo viejo e inútil. Joao Ribeiro derivó esta palabra de "cutunco", a la que aplicada el sistema de derivaciones nominales variaría Mutingue, cosa que se para o no anda. En portugués, matungo es instrumento musical de los negros.

Milonga—i' acep. Tonada popular rioplatense. 2* acep. Mujer fácil. Etim. del quimbundo mi, prefijo plural y longa, palabra; plural más usado de milonga.

Mozambique—Nombre geográfico. Se llamaron mozambiques a los negros procedentes de aquella región de África.

Mucama—Rioplatense; sirvienta. Del quimbundo mukama, esclava en Angola formado de mu, prefijo de primera clase y Kama, que es un radical bantu. En idioma cafre existe, Kama, verbo, ordeñar.

Muleque— Negrito. "Y desde que está allá me ha ofrecido hacerme merced para que me haga en comprarme cuatro muleques de catorce años. (Carta del Gobernador de Tucumán, Felipe de Albornoz) citado por Nicolás Granada, v. Rioplatense.

Papagayo—Ave trepadora. P. Júnior lo considera africano.

Quibebe—Equivalente en el Río de la Plata a quilombo. Término africano derivado del quimbundo Kim-bem-bé, asimilado en quibebe por influencia de beber.

Quilombo — En el Brasil población fortificada de los negros que huían del cautiverio. En el Río de la Plata esta palabra significa burdel barullento. Etim. Rohan la deriva de la lengua Bunda. Mendoga de Quilombo, población en quimbundo.

Quitanda—Venta de verduras, frutas y otros vegetales. Etim. del quimbundo, Kitanda, feria nombre de tercera clase como indica el prefijo Ki.

Tarimba—Estrado. Carlos Pereyra considera este término como africano.

Zebra—Equideo africano. Término congolés, según Larousse.

Zambomba—Instrumento rústico formado por un cilindro hueco cerrado por un extremo con una piel tensa atravesada por un mástil de carrizo que se hace sonar estregando dicho mástil. Probablemente de origen congolés.

EL DIABLO MUNDO Y MARTIN FIERRO

Parecería absurdo parangonar, de primera intención, a José de Espronceda con José Hernández, a *Martín Fierro* y al *Diablo Mundo.* Sin embargo, fuera de las relaciones que más adelante señalaré, existen simples semejanzas exteriores que permiten aventurar tal paralelo. Espronceda y José Hernández nacieron en la misma época literaria : Espronceda nació en 1808 y murió en 1842; José Hernández nació en 1834 y murió en 1886. Ambos escritores fueron románticos a su manera, sintieron conjuntamente el anhelo literario de la época; Espronceda fué revolucionario; Hernández, militar rosista y después con Urquiza revolucionario. Pero, a estas cualidades exteriores no me refiero, sino a un evidente influjo que pudo existir entre uno y otro escritor, entre el español revolucionario y el criollo guitarrero.

El inspirador de José Hernández, en ciertos aspectos, pudo ser Espronceda; Espronceda, que entonces era el escritor de moda, leído eu todas las tertulias, siempre en boca de nuestras abuelas. ¿Quién no se emocio-

naba en aquella época, con el a veces frío y pedantesco canto a Teresa?

Los salones de 1830 parecían tener una decoración a lo Espronceda: las cortinas eran estilo Espronceda, las danzas se bailaban con aquella delicadeza que Espronceda hubiera querido para su vida, con la musicalidad de algunas de sus poesías, como "A una estrella", que contrasta con el canallesco realismo del cura de Adán y de la Salada del "Diablo Mundo".

¿Leía José Hernández a Espronceda? Indudablemente, sí. Lo leían también Echeverría, Berro, J. María Gutiérrez y otros poetas románticos.

Nada de extraño hay en imaginar a José Hernández leyendo a Espronceda y paladeando gustosísimo' los musicales versos de "El Diablo Mundo" y del "Estudiante de Salamanca". A ser pintor, Espronceda usaría los tonos más sombríos de la paleta, grises cálidos, tierra de Siena: hubiera sido el Darío Regoyos de su época, el pintor de la España negra.

José Hernández, en Martín Eiefro, creó un tipo que hasta ahora se consideraba completamente original: el viejo Vizcacha.

El viejo Vizcacha representa, dentro de nuestra literatura gauchesca, el tipo de viejo ladino y experimentado, buen consejero para esquivar los escollos de la vida; vivaracho y avispado extremadamente, consejero y tutor de Martín Fierro, guarda todo lo que

encuentra, es el prototipo del avaro; pero al mismo tiempo tiene toda la perspicacia del criollo. Es un tipo realmente curioso. Tiene algo de Sancho Panza por su filosofía popular, condensada en refranero, y es el picaro español, mezcla de Lazarillo de Tormes y del Buscón.

Por momentos se parece al licenciado Cabra, pero su fondo moral no es solamente el de un avaro; la vestimenta del picaro sobresale demasiado en él para que no se le note. El viejo Vizcacha reúne todas las cualidades del criollo viejo, curado por los años, desconfiado de los hombres, que en todo ve una traición, porque mucho ha traicionado en la vida; nunca tiene un gesto generoso ni da un consejo saludable; sus proverbios están inspirados en un aprovechado utilitarismo, el interés inmediato inspira todas sus acciones; es zalamero cuando es necesario y aconseja acercarse al que manda; predica la economía, la impasibilidad ante las desgracias ajenas, la soltería como medio de evitar mayores males; su filosofía popular es como la de Sancho Panza, con menos idealismo que la del escudero de Don Quijote; por lo menos aquél tenía un contagio directo de quijotización a su lado.

El personaje de Espronceda, hermano gemelo del viejo Vizcacha, de una fisonomía moral tan semejante, es el tío Lucas, de "ELDiablo Mundo". Así lo describe Espronceda en sus octavas reales:

t

"Era el tío Lucas, padre de la bella,
hombre de áspero trato y de torcida
condición dura y de perversa estrella,
sin cesar por su boca maldecida;
pocas palabras, de indolente huella,
mal encarado y de intención dormida,
chico y ancho de espaldas y cargado,
largo de brazos y patiestevado.

"De chata y abultada catadura,
de entrecana y revuelta espesa ceja;
ojos saltones y mirada dura,
blanca patilla a trechos, y bermeja,
la frente estrecha y de color oscura,
rojo el pelo, como áspera guedeja
inaccesible al peine, aborrascado
en redi jas la cubre enmarañado."

("El Diablo Mundo, Canto IV)

Y más adelante prosigue Espronceda:

"Leva a rastra los pies andando, y mueve
pesada y vacilante la cabeza,
su pensamiento e intención aleve
mostrando en su abandono y su pereza:
mosquito insigne, por azumbres bebe

sin vacilar un punto su firmeza,
siempre fumando, el labio ya tostado
con el tabaco negro y requemado."

("Bl Diablo Mundo", Canto IV)

Y después se acentúa el parecido fisonómico con el viejo Vizcacha:

"Raya en los sesenta años, y cincuenta
hace ya que empezó sus correrías;
quiénes fueron sus padres no se cuenta,
ni dónde ha visto sus primeros días:
siempre sagaz, diversa historia inventa
de sus viajes, familia y fechorías;
cambia su nombre y patria, dando largas
así, a las horas de su vida amargas."

{Canto IV)

Como el viejo Vizcacha,

"Su observación profunda y su experiencia,
ha reducido a máximas la vida.
Es cada frase suya una sentencia,
cada palabra una ilusión perdida."

¿La descripción del tío Lucas no recuerda acaso a la del viejo Vizcacha? Los rasgos físicos y morales

de ambos personajes se identifican; y basta comparar una y otra descripción en los textos de Martín Fierro" y de "El Diablo Mundo". Hernández, al hablar del viejo Vizcacha, lo perfila en esta forma sintética y sobria:

"Me llevó consigo a un viejo
que pronto mostró la hilacha:
Dejaba ver por la facha
que era medio cimarrón,
muy renegao, muy ladrón,
y le llamaban Vizcacha.

"Viejo lleno de camándulas,
con un empaque a lo toro;
andaba siempre en un moro
metido no sé en qué enriedos;
con las patas como loro,
de estribar entre los dedos.

"Ese fué el hombre que estuvo
encargao de mi destino.
Siempre anduvo en mal camino,

y todo aquel vecindario
decía que era un perdulario,
insufrible de dañino

"Pero qué había de aprender
al lao de ese viejo paco,
que vivía como el chuncaco
en los bañaos, como el tero;
un haragán, un ratero,
y más chillón que un varraco.

("Martín Fierro", XIV)

Tío Lucas y Viejo Vizcacha son hermanos de alma, aunque uno tuvo que nacer necesariamente primero, y fué el tío Lucas, en el cual Hernández pudo haberse inspirado para crear el viejo Vizcacha. El criollismo del tío Lucas es de pura cepa, y las expresiones que Espronceda pone en su boca, no son las de su esmirriado vocabulario romántico, sino las muy robustas y populares del *caló* español, como "moja", "lumia", "parnés", o de la jerga de la cárcel, como "barí", "chota", etc .

Tío Lucas y Viejo. Vizcacha son ambos viejos, maltrechos y aleccionados por la vida, con una dosis

de amargura y desengaño, dispuestos á desconfiar de todo y a contemplar siempre el lado malo de las cosas. Inescrupulosos, rateros de oficio, tienen, sin embargo, la buena intención de aconsejar al joven inexperto, prodigándole el tesoro de una experiencia que no es libresca, sino de sabiduría popular, condensada en máximas; coraza con la que se defenderán Fierro y Adán en la lucha por la vida. Pero donde más evidente aparece la semejanza de los dos personajes aludidos, es en sus propios dichos, allí donde la vida se reduce a máximas. ¡Y qué sabias y acertadas, dentro de esa ingeniosa sabiduría popular! Aquí, en las estrofas que Espronceda pone en boca del tío Lucas, resplandece su criollismo. La similitud entre las máximas del tío Lucas y del viejo Vizcacha, si no en la letra, aparece en el espíritu. Son distintas palabras, pero el sabor popular y el sentido profundo es el mismo.

Oid al tío Lucas, cuando dice a Adán:

"A ti mañana, a mí hoy:
Yo soy punta y tú eres mango,
Este mundo es un fandango:
Tu vienes y yo me voy.
Mira, de nadie te fíes,
Hijo Adán, vive en acecho;
Lo que guardes en tu pecho
Ni aun a ti mismo confíes."

¿No parece estar oyendo las máximas del Viejo Vizcacha? ¿No es el mismo tono sentencioso de un criollismo rioplatense?

Las semejanzas son, también, formales; no solamente en el metro usado, que es el mismo, sino en las expresiones muy semejantes. El concepto de la mujer y del valor es el mismo; en lo que se refiere a la mujer, el Viejo Vizcacha concreta su existencia en las siguientes máximas:

"Es un bicho, la mujer
que yo aquí no la destapo
siempre quiere al hombre guapo,
mas fíjate en la elección
porque tiene el corazón
como garganta de sapo.

El concepto del tío Lucas no es menos pesimista que el del Viejo Vizcacha:

"Las mujeres. . . la mejor
es una *lumia* en el suelo
El diablo no tiene anzuelo
más seguro ni peor."

{Canto IV)

Y en lo que se refiere a la seguridad personal, el Viejo Vizcacha aconseja usar el cuchillo de manera que, al salir, salga cortando:

"Las armas son necesarias
pero nadie sabe cuándo;
ansina, si andas paseando,
y de noche sobre todo,
deberás llevarla de modo
que al salir salga cortando."

Lo mismo piensa el tío Lucas cuando aconseja a Adán:

"Si mojas (dar puñaladas) a alguno [cuida
de endiñarle al corazón. . .
No se olvida una intención
y un beneficio se olvida."

Más adelante es mucho mayor la analogía señalada; aquí parecen ya frases enteras del Viejo Vizcacha :

"El que lo gama lo jama,
a buscársela, hijo mío,

a hacer tú mismo tu avío,
que el que no llora no mama.

Con que salud y andar vivo,
que por tu bien tengo empeño,
y adiós, que ya viene el sueño,
cada mochuelo a su olivo."

Esto último nos recuerda lo de Martín Fierro:

"Cada lechón en su teta,
es el modo de mamar."

Si José Hernández tomó de Espronceda el personaje del Viejo Vizcacha, es asunto que no vamos a resolver definitivamente en este estudio. No es difícil que Hernández conociera perfectamente a Espronceda; no es difícil, y es casi seguro lo leían o imitaban, la mayor parte de los poetas de su época. Sin establecer paralelos o comparaciones antojadizas —como son las más de las que se hacen a menudo en materia literaria— y sin restarle originalidad a *Martín Fierro,* conviene, sin embargo, establecer los puntos de contacto que existen entre estos dos personajes.

"LA MOJIGANGA DE LA MUERTE

UNA PIEZA MENOR POCO CONOCIDA DE CALDERÓN

Calderón llena el siglo XVII de la literatura española con su figura de atleta intelectual. Es un gigante demasiado poderoso para dejar espacio a los pequeños cultivadores de la escena, que sólo a su sombra pueden vivir, corrió a la sombra de un gran árbol se cobijan los pájaros y los hombres. Nació en 1600 y murió en 1681 y parece extender su vida para que nadie le quite la gloria del siglo en que vivió; siglo suyo, siglo de Calderón de la Barca.

Calderón cultiva todos los géneros teatrales: el drama religioso, autos sacramentales, comedias de capa y espada, comedias filosóficas, dramas históricos, etc. Pero, donde menos se le conoce y donde demostró si no sus mejores virtudes, por lo menos rasgos inesperados, es en las obras menores, entremeses y loas.

Estas dos formas del antiguo teatro español merecen detenimiento. El entremés se desarrolla y vive

en el siglo XVI. Pocos personajes, cuatro o cinco a lo sumo, diálogo cómico, sin intriga, lo máximo en el entremés es el diálogo. Tomemos como ejemplo, el entremés "Los dos habladores", de Cervantes. Un entrometido, un hablador en demasía, contratado por un marido para hacer callar a su mujer, la más singular habladora del barrio. Toda la gracia del entremés gira alrededor de las conversaciones, de los diálogos chispeantes. El entremés es hijo del "paso" del siglo XVI, que cultivó Lope de Rueda; pero los pasos", más sencillos en su estructura, son apenas un breve diálogo entre dos o tres personajes, a lo sumo cuatro, como en el paso de "Las aceitunas", en el cual disputan padre y madre, sobre el precio a que debe vender la hija las aceitunas, cuando éstas no han verdecido aún. El saínete —que cultivara don Ramón de la Cruz en el siglo XV.III y que revive en nuestros días— no es sino la continuación del "paso" y el "entremés". El entremés vive de lo cómico, y de lo cómico real; no-existe el simbolismo de los autos sacramentales en los cuales los personajes se hacen abstractos, desapareciendo las personas para dejar abajo el disfraz del símbolo: la sabiduría, el amor, la sombra, la luz. Representa el entremés el aspecto sano y llano de la vida, mientras el auto escenifica los temores del hombre ante Dios, el temor de la muerte, la penitencia y el castigo. Todo un drama teológico se desarrolla en los autos sacramenta-

les, y es Calderón, si no el creador, el animador de ese teatro de abstractas concepciones, que llenara la escena española de fantasmas teológicos. A pesar de la abstracción, Calderón supo corporizar estos personajes abstractos, darles formas vivas.

La loa es hermana del entremés, menos animada que éste, no llega a definir dentro de la realidad sus personajes, aunque ellos aparezcan despojados de la abstracción.

Calderón cultivó estos géneros del teatro español sin llegar a sobresalir en ellos. Quedan apagados, confusos, los débiles ensayos de arte menor que Calderón, ante la magnifícente presentación escénica de sus grandes dramas religiosos o filosóficos.

"La mojiganga de la muerte" puede clasificarse entre las obras menores de Calderón; pero lo que ya es más difícil, como se verá, es encasillar esta obra dentro de un tipo determinado de obra menor. Intervienen en la obra los siguientes personajes:

Un carretero	*Un caminante*
Un autor	*Un ángel*
El alma	*El demonio*
El cuerpo	*La Muerte*
Unos gallegos	*Gitanos*

Comediantes

Música

El argumento puede resumirse brevemente: un carromato de cómicos que va a representar el auto de Corpus Christi. Los cómicos vestidos con sus trajes característicos, —porque el tiempo urge y la representación ya está anunciada— producen un susto muy grande en el ánimo de un simple caminante. El caminante observa aquel espectáculo y cree a los personajes reales, y el asombro es mucho mayor al ver a los personajes con los papeles cambiados: un ángel que reniega de su condición angelical y se siente diablo, y un diablo que se persigna y entra por los fueros de la cruz. Por otra parte, el espectador contempla una escena de teatro ambulante, tal como se realizaba en la Edad Media en las carretas-escenas, el charriot, que llamaban en Francia, en el teatro, y aparece ante sus ojos descorrida la farsa. Tal como es en la realidad, y no como aparece a los ojos del espectador. Contempla el espectador el crudo contraste del valor mísero de unos pobres cómicos, que representan los papeles tremendos, muy por encima de sus valores humanos, de pobre y descastada humanidad.

El contraste es fuerte, y la realidad, tal como es en su interior, sale venciendo a la fantasía. Solía representarse en el siglo XVI, después de un auto sa-

ramental sustancioso y grave, una pieza de farsa, donde el contraste de lo solemne y lo cómico, del ideal y la realidad, aparecen vivamente. De aquí que Calderón compusiera pequeñas obras como esta de "La mojiganga", que sirve de vivo contraste a su teatro mayor.

La primera escena se desarrolla en la plaza. Dentro la música.

Vaya de fiesta, vaya de gira
Vaya de baile, vaya de chanza;
Vaya y venga la mojiganga.

Hablan el carretero y el autor. El autor no tiene prisa; el carretero, sí. Deben representar el auto en la próxima aldea. Aparecen los comediantes, piden tiempo para desnudarse; pero el autor les dice que no deben hacerlo, se pierde tiempo en "andarse vistiendo y desnudando". El autor quiere que el alma vaya bien acomodada en el carromato.

AUTOR

que vaya bien sentada,
y en el mejor lugar acomodada
la que hace el Alma, encomendaros quiero.

CARRETERO

Hacéis bien, porque el alma es lo primero.

AUTOR

No vaya el que hace el Cuerpo junto a ella
que es su esposo, ni aun donde pueda vella.

CARRETERO

Ese es fácil remedio,
con que el que hace la Muerte se entre en medio.

Segunda escena. — Aparece el caminante. Campo y camino. Sale el caminante y saca unas alforjas y botas. Hace calor. Bebe para refrescarse, y se duerme pensando en pesadillas y fantasmas. El caminante despiértase con el ruido del carromato y exclama:

CAMINANTE

¿Fantasmas? ¿Qué me queréis?
Visiones, dejadme quieto.

No sabe si sueña o es realidad fantasmal lo que le rodea. Habla el alma y dice:

ALMA

¡Ay, desdichada de mí!

CARRETERO (dentro)

Acude, Perico, presto
a ayudarme a socorrerla;
que al Alma todos los huesos
un arca le está abrumando.

CAMINANTE

No tuviera el Alma cuerpo.

CARRETERO

Quebróse una pierna el Diablo.

CAMINANTE

Pues será el diablo cojuelo.

UNO

La Muerte está sin sentido.

CAMINANTE

Miren si la Muerte ha muerto.

MUERTE

Descalabrado está el Ángel.

El caminante frente a este disloque de la Muerte muriéndose y del Diablo cojo, se pregunta azorado si está en la realidad o en el sueño:

CAMINANTE

¡Ay de mí! ¡Qué extraño sueño!
No es decible cuan gustoso
estoy de hallarme despierto.
Que me llevaba el Demonio
soñé. . . y aún ahora le veo.

Aparece el Demonio y dice al Caminante

DEMONIO

Hombre, quien quiera que seas,
¡gracias a Dios que te encuentro!

CAMINANTE

Buen cristiano es este Diablo.

DEMONIO

Pues aquí te hallas, ven presto:
llevarte a que me ayudes
para que mis compañeros
tengan socorrp en la grande
pena que están padeciendo.

CAMINANTE

No me tocan los socorros;
que yo no soy caballero:
tocador soy de tinaja,
y no más.

DEMONIO

Aunque huyas, necio,
sabré por fuerza llevarte.

CAMINANTE

¡Que me agarra, santos cielos!
¡Favor, ángeles benditos,
en tanta aflicción!

El caminante se debate con el Demonio que intenta atraparlo; en esta refriega están, cuando aparece el Ángel providencial, con una cruz grande.

ÁNGEL

Hombre, ¿tienes un pañuelo
con que atarme esta cabeza?

CAMINANTE

No solamente le tengo,
mas no le tendré en mi vida.

ÁNGEL

¿De qué huyendo vas?

CAMINANTE

De miedo
de un Diablo que se persigna
y un Ángel que echa reniegos.

El caminante no atina a nada ante tanta confusión: un Diablo que se persigna y un Ángel que echa reniegos. No se puede pedir un contraste más absurdo en desacuerdo con el paraíso y el infierno católicos.

Aparece el Cuerpo con el Alma en brazos. El Alma es liviana y se deja llevar suavemente por el Cuerpo sólido, pesado y caminador. Tiene el alma una exclamación de pleno alivio.

ALMA

Ya vengo
más aliviada.

CAMINANTE

Señora
Alma, que mire le ruego,
que no lo dije por tanto.

El Cuerpo entrega el Alma al Carretero y le pide la cuide mientras él vuelve por ella. El caminante sólo atina a huir; pero la muerte lo detiene.

MUERTE

¿Dónde has de huir, si has de ser
tú en quien me vengue el primero?

CAMINANTE

Esto solo me faltaba.

MUERTE

Hoy morirás a mis manos. . .
—Pero, ¿qué es lo que allí veo?
¿Qué bota es esta?

CAMINANTE

La almohada
sobre que yo estoy durmiendo
todavía pues estoy
viendo que la vida es sueño.

El caminante lleva una bota de vino por almohada. Tiene la duda de si está despierto o dormido todavía "viendo que la vida es sueño" frente a la visión de pesadilla desenvuelta ante sus ojos. Los comediantes se toman el vino y en el reparto de la bebida contemplamos las más graciosas escenas de la pieza. El Demonio propone se beba a la salud de la Muerte por haber ésta descubierto la bota de vino.

DEMONIO

Pues fué
la que nos la ha descubierto,
a la salud de la Muerte
bebamos todos.

CAMINANTE

Me huelgo
de que la Muerte beba y viva,
porque no me digan luego
que mata el beber.

El caminante viendo a la muerte beber, llega al convencimiento de que el beber no mata. Si la Muerte misma no muere bebiendo, ¿cómo le dirán luego que mata el beber?

Todos beben: el Alma, el Ángel, el Diablo. Vuelta al carro.

CARRETERO

¡Muy lindo melindre es ese!
¡Volcarse un carro! ¿Es portento?

CUERPO

No; que no es portento estar
borracho su carretero.

CARRETERO

Mientes como cuerpo humano.

Entran alegres gitanos y gallegos, gitanos logreros y rezadores gallegos. Estos huyen de aquéllos.

(Dentro) GALLEGOS

Fugid, galegos;
que en pos de nos los gitanos
ya chegan.

(Dentro) GITANOS

Idlos siguiendo
porque encerremos nosotros
lo que traen segado ellos.

Ante la aparición de la Muerte, del Ángel, del Demonio y del Alma se produce una gran confusión y el susto de los gallegos y gitanos.

GALLEGOS

Más! ay, cuitados de nos
que hemos dado con un demo!

GITANOS

Mueran todos. . . Más ¡ay! que es
mi muerte la que yo encuentro.

GALLEGOS

¡Qué parasismo!

GITANOS

¡Qué pasmo!

El carretero pone fin a la confusión, increpando a los azorados:

CARRETERO

¿De quién huís, majaderos,
si ésta es una compañía
que yo a representar llevo,
de que ese carro volcado
es buen testigo?

Termina la mojiganga con esta clara y sagaz advertencia del caminante:

CAMINANTE

¿No se está sabido eso,
pues todas las mojigangas
tienen un fin, advirtiendo
que es disparatar adrede
tal vez gala del ingenio?

Profunda observación ésta de que todas las farsas tienen un fin, corroborada con esta otra sagaz obser-

vación: que es disparatar adrede, tal vez gala del ingenio. De acuerdo con el sentido tantas veces solemne y didáctico de la obra de Calderón, adquiere significación precisa el sentido serio y moralizador que tiene el disparatario de las cosas. Mover títeres y farsas para poner como corolario de toda esa mojiganguería un fin reflexivo de novelista.

La alegría pone punto final a la mojiganga. Una alegría lánguida y quejumbrosa de gaita gallega. La cantiña, como final que corona una sinfonía, agrega la nota lánguida de final de farsa.

GALLEGA

Si es así, va una cantiña
de gitanos y galegos.
¡Ay! Por aquí, por aquí galegos!
¡Ay! Por aquí, por aquí, cantemos!

GALLEGO

¡Ay, por aquí, Duminga!
¡Ay, por aquí, por aquí Lurencc>!

GITANA

Vaya pues de bulla,
pues que della es tiempo,
que a las mojigangas
no da ser lo serio.

¡Ay, por aquí, etc.

TODOS

¡Ay, por aquí, por aquí, galegos!
¡ A y, por aquí, por aquí, acabemos!

Acábase con estruendos de mojiganga.

Poco frecuente resulta en la obra de Calderón la aparición del espíritu popular, tan genuinamente aprisionado en estas cantigas galaicas y gitanas.

En Lope de Vega suele ser lo corriente; y uno de sus méritos primordiales es el de haber injertado lo popular en sus comedias; pero en Calderón —salvo en algunos autos sacramentales como "La Vida es Sueño", "A Dios por razón de Estado" y "La Cena del Rey Baltasar", donde asimismo aparece lo popular confundido entre el simbolismo y la alegoría de los personajes, puras abstracciones en un mundo de invisibles cosas— el sabor popular no tiene la resonancia, ni el color humano que en Lope de Vega, es encanto y lozanía.

Había tratado ya Calderón el tema de la mojiganga en el pleito matrimonial del cuerpo y el alma, en cuyo auto aparece también el Alma, la Muerte, el Demonio y el Ángel. No es asunto nuevo en la literatura española clásica.

Mojiganga llamaban eii la época de Cervantes a una compañía de cómicos de pocos elementos, cuatro

o cinco a lo sumo, que se disfrazaban de muerte o de demonio para divertir en los caminos a los curiosos espectadores de la farsa.

Mojiganga significa, pues, una función a la que concurren varios cómicos disfrazados de moharrachos, como se les llama en "El Quijote" a los actores de la mojiganga, de cuya palabra deriva la actual "mamarracho".

Agustín de Rojas en su "Viaje Entretenido" nos describe hasta ocho maneras de compañías y representantes y entre las ocho figuras la "bojiganga" donde van dos mujeres, un muchacho y seis o siete compañeros.

"La Mojiganga de la Muerte" de Calderón, parece ser una teatralización del capítulo XI de la II parte del Quijote, donde se trata: "De la extraña aventura que le sucedió al valeroso Don Quijote con el carro o carreta de las "Cortes de la Muerte".

Los moharrachos que allí aparecen son: la muerte, con "rostro humano", un ángel con "grandes y pintadas alas", un emperador con "una corona al parecer de oro", a los pies de la muerte el Dios Cupido "sin venda en los ojos pero con su arco, carcaj y saetas", otro de demonio, etc.

Entonces Don Quijote con voz alta y amenazadora dijo:

—Carrero, cochero o diablo, o lo que eres, no tardes en decirme quien eres, do vas y quien es la gente que llevas en tu carricoche, que mas parece la barca de Caronte, que carreta de las que se usan.

A lo cual mansamente, deteniendo el diablo la carreta, respondió que eran comediantes de la compañía de Ángulo el Malo e iban a representar el auto de las "Cortes de la Muerte", en esa mañana, que era la octava de Corpus.

Resuelto el enigma y viendo Don Quijote la poca grande aventura que era aquella, —el manchego no buscaba las pequeneces aventuriles, sino las grandes y descomunales batallas,— le **dio** su enhorabuena, rememorando sus aficiones juveniles a la farándula.

Así termina la aventura del carro o carreta de las "Cortes de la Muerte", que en el motivo de la farándula puede haber inspirado el primer auto de Calderón, que trata el tema del carromato de la muerte, si bien es cierto que, en el Quijote no se encuentran sino los elementos primeros del asunto: más tarde alcanzarán en Calderón y en el mismo Cervantes, desarrollo más amplio.

LOS ANTIQUIJOTES

No es en Sancho Panza, el sin par escudero quijoteril, en quien encontramos la antítesis del Caballero de la Triste Figura. Ya señaló Unamuno el, proceso de quijotización de Sancho, ya otros zahoríes trataron de identificar a caballero y escudero en una sola espectral figura, formando un diorama en la pantalla de la vida. Giovanni Papini indicó al bachiller Sansón Carrasco como el paradigma de lo antiquijotesco. Ese bachiller repleto de pedantería y forrado de viento; ese bachiller graduado en las universidades de la suficiencia; ese materialista torpe e ignaro que pretende manejar el buido florete de la ironía, patrimonio de los elegidos con gracia y donaire, cuando la pesadez de su mano salta a la vista del más miope, es la encarnación viviente de todos los bachilleres que "en el mundo han sido" y ante los cuales, como en el verso de Darío, exclamamos: ¡Líbranos, Señor!

Sansón Carrasco lleva el gigantesco nombre de la fuerza destructora aplicada a una menguada figura, que resalta en el ridículo como pelota de rebote: "Era

el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo.aunque muy gran socarrón, de color macilenta, pero de muy buen entendimiento: tendría hasta veinte y cuatro años, cariredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas". (Sda. parte, cap. III). No muy grande de cuerpo era el bachiller, y como todo petizo, suficiente y presuntuoso, engreído de sí mismo. Dentro de su escaso formato cabe un alma pequeña y torpe, maliciosa por demás, donde la socarronería tiene su habitación.

Alma pequeña, no podía caber sino en un cuerpo de bachiller de color macilento, que es color de envidia y de envidioso. Sansón Carrasco contemplará con recelo las hazañas de Don Quijote, no tanto porque creyera en la realidad proyectada en grande de aquéllas; dentro de su irrealidad misma y de su fantasía, el heroísmo quijotesco realizaba hazañas de valor y de brazo fuerte, que llenaban de envidia al rostro macilento del cobarde bachiller. La ironía tonta de Sansón Carrasco pretende ridiculizar las gestas de Don Quijote a través de la visión de Cide Hamete Benengeli, que ya corrían por el mundo antes que el valiente caballero hubiera dado término a sus hazañas.

El antiquijotismo del bachiller Sansón Carrasco se manifiesta en acometividad agresiva cuando transformándose en Caballero de la Blanca Luna, cuan-

do usurpando la investidura caballeril, derriba a Don Quijote y a Rocinante de una lanzada, sin vencerlo. Ved la contestación de Don Quijote, maltrecho, malherido y derribado por el mismo que fuera vencido por él como Caballero de los Espejos: "Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad; aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra". Admirable contestación que pone en alto todo vencimiento y hace honrosa toda deshonra, contestación que un caballero valiente y sufrido da a la petulancia de un bachiller metido a caballero andante.

Se puede argüir la buena intención de Sansón Carrasco, y éste se justifica cuando dice: "Bien sé, señor, a lo que venís, que es a saber quién soy; y porque no hay para qué negároslo, en tanto que este mi criado me desarma, os lo diré, sin faltar un punto a la verdad del caso. Sabed, señor, que a mí me llaman el bachiller Sansón Carrasco. Soy del mismo lugar de Don Quijote de la Mancha, cuya locura y sandez mueve a que le tengamos lástima todos cuantos le conocemos, y entre los que más se la han tenido he sido yo; y creyendo que está su salud en su reposo, y en que se esté en su tierra y en su casa, di traza para hacerle estar en ella, y así habrá tres meses que le salí al camino como caballero andante, llamándome el Caballero

de los Espejos, con intención de pelear con él y vencerlo, sin hacerle daño, poniendo por condición de nuestra pelea que el vencido quedase a discreción del vencedor; y lo que yo pensaba pedirle, porque ya le juzgaba por vencido, era que se volviese a su lugar y que no saliese **del** en todo un año, en el cual tiempo podría ser curado; pero la suerte lo ordenó de otra manera, porque él me venció a mí y me derribó del caballo, y así no tuvo efecto mi pensamiento: él prosiguió su camino y yo me volví vencido, corrido y molido de la caída, que fué, además, peligrosa: pero no por esto se me quitó el deseo de volver a buscarle y a vencerle, como hoy se ha visto. Y como él es tan puntual en guardar las órdenes de la andante Caballería, sin duda alguna guardará la que le he dado, en cumplimiento de su palabra". (Sda. parte, cap. LXV).

Un tonto no se salva por su buena intención y conmiseración de tonto. Don Quijote cumple con las leyes de la caballería, como el bachiller con las leyes de la tontería humana. Sansón Carrasco, como el cura, el barbero, el ama y la sobrina, encarnan el espíritu de familia, eminentemtínte conservador, que se opone a las hazañas, a las intuiciones y a las audacias de los que sobrepasan en la vida el nivel común. Con razón dice Unamuno en su admirable *Vida de Don Quijote y Sancho* que-a ser por las familias no hubieran existido nunca genios.

Otro antiquijote que no ha sido señalado, a mi entender, es el eclesiástico que aparece como familiar de los duques, en el capítulo XXXI de la segunda parte del Quijote. Ved cómo juzga a Don Quijote: "Este Don Quijote o don Tonto o como se llama, imagino yo que no debe de ser tan mentecato como vuestra excelencia quiere que sea, dándole ocasiones a la mano para que lleve adelante sus sandeces y vaciedades. Y volviendo la plática a Don Quijote le dijo: "Y a vos, alma de cántaro, ¿quién os ha encajado en el celebro que sois caballero andante y que vencéis gigantes y prendéis malandrines? Andad enhorabuena y en tal se os diga: volveos a vuestra casa y criad vuestros hijos, si los tenéis, y curad de vuestra hacienda, y dejad de andar vagando por el mundo, papando viento y dando de reír a cuantos os conocen y no conocen. ¿En dónde, ñora tal, habéis vos hallado que no hubo ni hay ahora caballeros andantes? ¿Dónde que hay gigantes en España o malandrines en la Mancha, ni Dulcineas encantadas, ni toda la caterva de las simplicidades de que de vos se cuentan?"

Este eclesiástico que así habla, que llama a Don Quijote Don Tonto, tiene la enemiga más encarnizada contra todo quijotismo. El cura inventariador de los libros de caballerías es un simplote, un candido costal de buenas intenciones, amante, si se quiere, de la buena caballería, de la real y no de la aprendida en

libros; este cura prendido a las faldas de la duquesa, vividor, socarrón y torpe, es un redomado canalla. Insoportable en su petulancia, vituperable en su descreimiento, no ve en Don Quijote sino a un payaso digno de conmiseración. Sus consejos están llenos de malevolencia: "Volveos a vuestra casa y criad vuestros hijos si los tenéis y curad de vuestra hacienda y dejad de andar vagando por el mundo papando viento y dando de reir a cuantos os conocen y no conocen".

¡Ah, curita de poca sal en la mollera! Cómo puedes creer que Don Quijote abandonará su noble caballería, la misión universal de enderezar tuertos y amparar viudas para encerrarse burguesamente entre las cuatro paredes de su casa, a cuidar de sus hijos, a cuidar de su hacienda! Sus hijos son sus hazañas, su hacienda, la andante caballería. Bastante tiene con cuidar de los hijos ajenos, con defender el honor de las doncellas y desagraviar a los agraviados. Esta dulce misión es la de un Cristo a la jineta, como dijera Rodó.

Pero Don Quijote, con todo el respeto a los duques y al lugar donde se encontraba, debió contestar: "El lugar donde estoy y la presencia ante quien me hallo y el respeto que siempre tuve y tengo al estado que vuesa merced profesa, tienen y atan las manos de mi justo enojo; y así por lo que he dicho como por saber que saben todos que las armas de los togados son las mismas que las de la mujer, que son la len-

gua, entraré con la mía en igual batalla con vuesa merced, de quien se debían esperar antes buenos consejos que infames vituperios. Las reprensiones santas y bien intencionadas otras circunstancias requieren y otros puntos piden; a lo menos el haberme reprendido en público y tan ásperamente ha pasado todos los límites de la buena reprensión, pues las primeras mejor asientan sobre la blandura que sobre la aspereza, y no es bien, sin tener conocimiento del pecado que se reprende, llamar al pecador sin más ni más mentecato y tonto. Si no, dígame vuesa merced, ¿por cuál de las mentecaterías que en mí lia visto me condena y vitupera y me manda que me vaya a mi casa a tener cuenta en el gobierno della y de mi mujer y de mis hijos sin saber si la tengo o los tengo? ¿No hay más sino a trochemoche entrarse por las casas ajenas a gobernar sus dueños y habiéndose criado algunos en la estrecheza de algún pupilaje sin haber visto más mundo que el que puede contenerse en veinte o treinta leguas de distrito, meterse de rondón a dar leyes a la Caballería y a juzgar de los caballeros andantes? ¿Por ventura es asunto vano o es tiempo mal gastado el que se gasta en vagar por el mundo, no buscando los regalos del, sino las asperezas por donde los buenos suben al asiento de la inmortalidad? Si me tuvieran por tonto los caballeros, los magníficos, los generosos, los altamente nacidos, tuviéralo por afrenta inreparable;

pero de que me tengan por sandio los estudiantes que nunca entraron ni pisaron las sendas de la Caballería, no se me da un ardite; caballero soy y caballero he de morir, si place al Altísimo; unos van por el ancho campo de la ambición soberbia; otros por el de la adulación servil y baja, otros por el de la hipocresía engañosa y algunos por el de la verdadera religión; pero yo, inclinado de mi estrella, voy por la angosta senda de la Caballería andante, por cuyo ejercicio desprecio la hacienda; pero no la honra. Yo he satisfecho agravios, enderezado tuertos, castigado insolencias, vencido gigantes y atropellado vestiglios; yo soy enamorado, no más de porque es forzoso que los caballeros andantes lo sean, y siéndolo no soy de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentes. Mis intenciones siempre las enderezo a buenos fines que son de hacer bien a todos y mal a ninguno; si el que esto entiende; si el que esto obra; si el que desto trata merece ser llamado bobo, díganlo vuestras grandezas, Duque y Duquesa excelentes." (Sda. parte, cap. XXXII).

Admirable respuesta la de Don Quijote al antiquijotismo del dómine familiar de los duques. Afirmación de fe y afirmación de vida; tales son las palabras de Don Quijote: "Caballero soy y caballero he de morir, si place al Altísimo". Frente a las vacilantes dudas del eclesiástico, a los consejos pueriles del sentido común doméstico, estas palabras positivas de Don Qui-

jote suenan como el llamado profundo de un alma que se siente herida por el desprecio de la necedad. Ante el credo de la caballería, fervorosamente expresado por Don Quijote, cae derrumbada la crítica mezquina de este antiquijote, pobre diablo incapaz de sentir la grandeza del alma humana. Si lo tuvieran por tonto los caballeros, los magníficos, los generosos, los altamente nacidos, tuviéralo por afrenta irreparable; pero que lo motejen de sandio los estudiantes, los curas y los bachilleres Carrascos, no se le da un ardite al gran manchego, que ha puesto la flor de su caballería por encima de la censura de los necios.

Para completar el cuadro del antiquijotismo, debemos incluir cuatro nuevos personajes: el cura, el barbero, el ama y la sobrina.

Sansón Carrasco y el cura son los arquetipos del antiquijotismo puro; rezuman odio a la caballería andante; Sansón Carrasco se disfraza de caballero por dos veces y vencido o vencedor es el enemigo de Don Quijote; el eclesiástico, que llama Don Tonto a Don Quijote, simboliza el escarnio en la magra figura del caballero andante; para éste, Don Quijote es un payaso triste, un monigote desventurado que anda por el mundo sirviendo de blanco al ridículo[1].

En cambio los cuatro familiares de Don Quijote: el cura, el barbero, el ama y la sobrina son unos antiquijotes más benignos y soportables: son antiquijotes

inconscientes y de buena fe, y están repletos de sanísimas intenciones. Don Quijote discute con el cura y el barbero, les concede beligerancia en materia caballeresca; nunca tiene frente a ellos el gesto irascible con que se resiste frente al eclesiástico. Por otra parte, tanto el cura como el barbero consideran las hazañas de Don Quijote con simpatía; no señalan el lado ridículo de ellas y lamentan los descalabros físicos que padece el caballero en cada aventura.

El cura, en el escrutinio, perdona de la acción destructora del fuego a la historia del famoso caballero Tirante el Blanco, "El pastor de Fílida", y otros libros de caballerías que reciben el perdón y la clemencia del cura; más combate el exceso de la caballería que el ideal caballeresco; arroja al fuego aquellos libros, que desacreditan la sagrada orden, y acepta los discretos y mesurados, los que son espejo y gloria de la escrita caballería.

El ama y la sobrina representan el espíritu familiar, bien intencionado en su equivocación, eficaz en el error y estrecho en el punto de mira; ese espíritu de familia que es como el pan casero, caliente y sabroso para el sedentario, pero agrio y duro para el aventurero. En el ama y la sobrina encontramos el ungüento de los dolores de Don Quijote, el refugio de sus desventuras. ¿Pero es aceptable este cómodo retiro para un inquieto? ¿No valen más las molidas, los

huesos rotos y las caídas ruidosas de Rocinante? El caballero andante, alicaído, derrotado, se refugia en el seno caliente del ama y la sobrina como en un oasis; pero ese refugio es una muerte; es la muerte del ideal caballeresco, y muere Don Quijote cuando confiesa: "Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje: ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante Caballería; ya conozco mi necedad y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya, por misericordia de Dios, escarmentando en cabeza propia, las abomino."

EL "NO" JAPONES Y LA TRAGEDIA GRIEGA

El "No" japonés es la forma más antigua del teatro del viejo imperio de los nipones. Expresión de una tradición cuidadosamente conservada y trasmitida de generación a generación a través de familias de artistas como los homéridas. Posee, además, un profundo sentido religioso. Este sentido de religiosidad, por el cual una representación escénica se confunde con el ritual de la religión nacional, sería la primera semejanza entre la tragedia griega y el "NO". Bien conocido es el origen religioso de la tragedia griega. Se engendró en el culto de Dionisios y habría sido en sus comienzos apenas un rito del culto a ese dios. Una vez independizada la tragedia del culto de Dionisios, persistió una especie de "tabú" para los profanos. Todo delito cometido en el recinto del teatro se consideraba como un sacrilegio y la persona de los actores era sagrada.

La palabra "No" encontraría una traducción aproximada en "drama lírico". Pero ni la tragedia griega, ni el "No" japonés tendrían una exacta equivalencia en ti género dramático-musical que se llama de ese modo.

El elemento lírico de la tragedia griega, el "parodos" y los "stasimones", no representaban un lirismo musí-* cal propiamente dicho, sino que tanto en la tragedia, como en la poesía épica y en algunas formas del lirismo individual, la música desempeñaba un papel secundario, era apenas el ritmo que da la tonalidad en que debía sostenerse y continuar la frase lírica. En el "No" la música desempeña un papel semejante, en ló que vendríamos a encontrar un nuevo punto de contacto entre las dos formas tradicionales del drama.

Dos personajes que se pueden comparar con los llamados en la tragedia griega el protagonista y el deuteragonista, son el "shite" y el "waki". Ambos personajes aparecen invariablemente en el "No". Pertenecen a clases distintas, representan escuelas diferentes y alrededor de ellos se agrupan actores secundarios aislados, cómicos, músicos o cantores. El "shite" es el actor principal —protagonista— a la vez cantor y danzarín. El "waki" es algo así como el contradictor, la contraparte; las preguntas, los incidentes que provoca dan al shite ocasión para sus cantos o danzas. Como en la tragedia griega después de Esquilo, aparecen numerosos actores secundarios en el "No" la palabra "tsure" significa acompañante y así hay un "shite-zure", un "waki-zure". En las formas antiguas del "No" podían admitirse dos o más waki-zure pero uno solo hablaba y los demás se limitaban a cantar.

Estos personajes, continuación espiritual del personaje matriz, no deben confundirse con los "tomo" —acompañantes, cuyo papel exclusivamente episódico se agregó después. Así en ciertas piezas aparecía un niño (kogata) o un hombre (otoko) o una mujer (onna). Estos eran más bien arquetipos; se nos ocurre que no deberían confundirse con determinado personaje, sino que representaban el género y por su vestimenta se distinguirían de cualquier hombre o de cualquier mujer.

Una particularidad del "No" es el actor cómico. Este no se encuentra en la tragedia griega.. La necesidad de dividir en dos partes —que, corresponderían a los episodios griegos— hizo indispensable la creación de un personaje cómico, que sin tener una relación directa con la acción general desempeñaba una función de relleno en el "intermezzo", entre tanto el "shite" se retira de la escena para cambiar de traje. En la comedia griega, el papel del coro es sustituido por estos "intermedios" o divertimientos.

El coro, en cambio, establecería una nueva semejanza. Se componía de ocho a diez coreutas. El "jigashira", jefe del coro, correspondía al corifeo; desde el punto de vista escénico desempeñaba una acción pasiva: permanecía sentado y su función se reducía generalmente a cantar. No obstante, como en el coro griego, solía dialogar con los actores, siendo su papel principal la impersonalidad. Interviene el coro

para cantar y danzar, reservando el papel principal al "ji-gashira" que, como el corifeo, es el que dirige la palabra a los actores y dialoga con ellos sin abandonar su lugar en la "orquesta". La diferencia más importante radica en la heterogeneidad de los personajes que no representan un grupo determinado de gentes, como las oceánidas, en "Prometeo encadenado".

Per lo expuesto hasta ahora se deduce que la estructura del "No" era bastante más compleja que la de la tragedia griega. El "No", espectáculo plástico-coreográfico-musical, desarrollaba un mayor número de elementos dinámicos para despertar la curiosidad del espectador, al mismo tiempo que, sin recurrir a lo que Aristóteles llamaba "catharsis", trataba de imponerse por medios menos brutales, alejados por un refinamiento de sensibilidad exquisita al alcance de la clase más aristocrática de la sociedad, por el misterio, el encanto poético y la leyenda religiosa. En el "No" titulado "Oimatsu", es un árbol secular, un viejo pino milagroso, el personaje principal.con más humanidad que la roca de Prometeo, simple lugar de suplicio donde un déspota trata de sojuzgar al primer rebelde de la humanidad griega. El "No" ha sido durante mucho tiempo una literatura escrita especialmente para una clase social: la aristocracia. Como la poesía épica griega, obedecía a la satisfacción de los gustos de una clase social, ociosa y refinada, que exigía la

exaltación de sus hazañas guerreras mediante una paga pródiga, y el aedo se convertía apenas en el intérprete de los gustos de los aristócratas, escondiéndose en una púdica impersonalidad; como la tragedia griega fué la expresión del terror religioso cayendo inexorable sobre las multitudes, o la justificación de una moral que castigaba el adulterio con la muerte, de tal manera que habiendo aparecido tres siglos después, reproducía casi el mismo contenido social, ya fuere porque la tragedia había nacido de un desgajamiento de la épica y de una fusión de ésta y del¡ lirismo, de la danza y la música, ya como en "Los Persas" exaltando el patriotismo por la exhibición del espectáculo vergonzante de los vencidos; así también el "No" era la expresión de los gustos de la aristocracia, de tal manera su lenguaje se hace alambicado, se acumulan las citas de los poetas antiguos y se aleja el arte dramático de una expresión robusta y sana, característica de toda creación del genio popular. En el teatro griego solo con Aristófanes, y antes en forma rudimentaria con Epicarmo v Sofrón, encontraremos una tentativa de llevar a la escena el tema político, en su cruda desnudez, y en la forma de la sátira social. Es muy discutible el contenido social de las comedias de Aristófanes, ya que si bien en "La Asamblea de las Mujeres" y en "Plutos" la sátira política se restringe y el tema especial aparece en el primer plano, no es

menos cierto que Aristófanes, que representaba la mesocracia, no propone ninguna solución práctica de los problemas sociales, evadiéndose de la realidad por la fantasía.

No me ocuparé de ciertos detalles de la estructura del "No", tales como la clasificación, en escenas y danzas, por los cuales difiere de la estructura de la tragedia griega, para detenerme en dos cosas que asemejan más directamente al teatro griego y al japonés: la escena y las máscaras.

La máscara es la fisonomía postiza con que el actor se presenta ante los espectadores en el teatro antiguo; su variedad habla de la diversidad de gestos, de concomitancias fisiológicas que corresponden al mecanismo psicológico de nuestras emociones, máscaras para la alegría, máscaras para el dolor, máscaras terribles o suaves. El escultor modela, en la época de un Praxíteles o Scopas los detalles de la fisonomía sobre el molde que luego reproducirá expresiones terribles, exageradas, que más adelante caerán en lo grotesco, pero al principio con hojas y trozos de corteza, rústicamente, se creaba una máscara natural que era de origen religioso, porque aun la máscara, simple accesorio del teatro tiene su origen en el culto. Thespis las hace de tela y en la época de Sófocles y Eurípides, el arte de la policromía las convierte en herniosos mosaicos humanizados, como lo son las más-

caras de los escultores aztecas, con mosaicos de jade, turquesa y concha roja.

Las máscaras no se apartan jamás en los pueblos primitivos de las ceremonias religiosas: los feticheros negros del Gabón las usan para sus ceremonias exorcistas, los iraqueses para representar el espíritu del canibalismo, los indios yaquis de Méjico para sus danzas rituales y así vemos a la máscara no desprenderse jamás de la religión o del teatro. En el teatro neoclásico la máscara es despreciada por alterar la verdad y destruir la verosimilitud. Navarre, en sus "Lettres sur la Danse", pontifica contra la máscara a la que el modelador no le comunica sino un carácter permanente e invariable. En el teatro de los independientes, Antón Bragaglia intentó una reivinicación de la máscara, creado la máscara móvil que se adapta a diversas fisonomías y es algo así como una máscara de dos caras. Las máscaras japonesas, que parecen de origen chino, eran de proporciones exageradas; se excedían en la deformación humana tratando de producir terror en los espectadores. Fabricadas al principio con aserrín recubierto de laca, se trataron luego en madera, debiendo reproducir las fisonomías más variadas al ser tan diversos los personajes de los "No" El waki y sus tsure no la usaban, estando reservadas solamente para los "shites".

Queda por tratar el último punto que podría acercar más aún la tragedia griega al "No" japonés. Me refiero a la escena. Los espectadores en el teatro griego se agrupan alrededor de un espacio que ocupaba la orquesta; en el japonés ante un cuadrado, el estrado, que corresponde exactamente a la orquesta del teatro griego. El coro no evolucionaba en la orquesta; como su papel es más estático (se recordará que el corifeo debía permanecer sentado) ocupaba una especie de balcón o galería estrecha cerrada por fuera con una balaustrada baja. El "koza" —es semejante a lo que en el teatro griego se llama la "skene"— está agregado a la escena a todo lo largo, pero con esta diferencia; que allí nada de la pieza se representa. Permanece cerrada hacia la derecha, pero una puerta baja se destina a los cantores, y a la entrada y salida de los actores. En el límite de la "koza" y de la escena se colocan los instrumentistas. La orquesta del drama japonés es muy pequeña: una flauta, dos tamboriles de mano y un tamboril de palillos. Como en las danzas negras, estos instrumentos marcan el ritmo o dan el tema para que el actor desarrolle su frase lírica.

Tales son en síntesis las características más salientes del "No" japonés que lo asemejan a la tragedia griega; ambas han sido la expresión de una época y representan el arte de una clase.

BALZAC, NOVELISTA DE UNA ÉPOCA

Balzac, novelista de hace cien años, no presenta esa proyección de lejanía de otros escritores más cercanos en el tiempo, pero infinitamente más alejados de nosotros por falta de actualidad. Es que Balzac, además de representar a una época, es el novelista por excelencia que acumula documentos humanos sobre un personaje y cuando tiene su cartera repleta de rasgos y perfiles auténticos los vuelca sobre un hombre agrandando su fisonomía moral: creando de él un superhombre del carácter. Porque lo que Balzac estudia singularmente es el carácter humano, si por carácter entendemos, tal como La Bruyère en su célebre libro, un retrato psicológico, o sea el conjunto de ideas, sentimientos y tendencias de un hombre en particular. En ese sentido los personajes de Balzac tienden a ser únicamente caracteres, como en las obras dramáticas de Shakeaspeare, las creaciones de éste. Los personajes de Balzac, no son, sin embargo, caracteres completos. Predominan en ellos los sentimientos sobre las

ideas. Papá Goriot no razona nunca. He aquí una víctima del sentimiento, que cae vencido por la ingratitud humana. La pasión dominante en Papá Goriot es el amor a sus hijas. Esa mono afectividad, hace de él un sujeto brutalmente egoísta e indiferente a todo lo que no sea el sacrificio absoluto del amor paternal. Pero la familia, pequeña célula social que no rige, sin embargo, el destino del mundo, tiene sus héroes abnegados y uno de ellos es Papá Goriot.

Al lado de esa unilateral pobreza psicológica, de la exageración del personaje mirado con el lente de una absorbente pasión que adquiere caracteres monstruosos y hace de Granrlet y Goriot personajes reales deformados por la imaginación de Balzac, guiada por el amor excesivo a un personaje ¡qué dramaticidad grandiosa! Papá Goriot nos recuerda al Rey Lear y Grandet al Harpagón de Moliere, dos de los más grandes caracteres dramáticos del teatro universal. No es a esta cualidad individualizadora de Balzac a la que quiero referirme con preferencia, sino a su poderosa facultad de evocar una época histórica o la de animar a una clase determinada en un desfile colectivo de sombras.

Balzac no estudiaba un personaje para hacer de él el centro de interés de tma observación minuciosa y ahincada, a la manera de Stendhal, acumulando el análisis prolijo de sentimientos y pasiones finamente

observadas. Su técnica minuciosa se reduce, en todo caso, a la descomposición analítica de la atmósfera, del ambiente peculiar del personaje, como si no le bastara la esquemática semblanza psicológica. La descripción de la casa, del barrio o de la aldea parecerían prolijos en exceso, si no fuera porque Balzac refleja en los objetos familiares el alma de sus personajes! Y ¡qué percepción más exacta tuvo Balzac de la objetividad del mundo exterior, como si la percepción predominara sobre sus sensaciones para hacer más precisos los objetos! El realismo de Balzac tan honesto y exacto es su mejor cualidad de novelista, porque preferimos al novelista que nos pinta la verdad objetiva lejos de toda deformación subjetiva. Lo único que en Balzac traiciona esa exacta percepción de las cosas es el sedimento de su imaginación de romántico, que lo lleva a deformar la objetividad de un personaje, creando algo de irreal en esos seres que los aparta de la vulgaridad, porque hay en ellos una grandeza oculta que los eleva, aún por encima de sus vulgares cualidades, como Vautrin, víctima de un desinterés desconocido en un criminal al ayudar a un joven ambicioso de pura afinidad electiva (Papá Goriot y La última encarnación de Vautrin).

Balzac había nacido en el ocaso de un régimen. Los escritores que nacen, bajo el signo de la revolución suelen ser los más tipicos representantes de la

época siguiente. Balzac vio triunfar a una gran revolución burguesa y sobre sus escombros elevarse una poderosa individualidad, un predestinado hombre de la Historia, demasiado cumbre para no imponerse sobre los demás. Balzac, joven ambicioso bajo Bonaparte, admiraba al héroe de la revolución que fué su decapitador necesario. Como él quiso dominar al mundo parisino con la dictadura de sus novelas, con su "Comedia Humana", rica documentación de vidas a través de una época.

Balzac observó todos los vicios de una clase ayer triunfante y hoy ávida de goces. Y así fué el mejor novelista de la Restauración. Nadie mejor que Balzac nos ha descrito esa época de la Historia de Francia, época de venganza sin emoción, venganza fría y premeditada de reaccionarios; época de restauración de todos los privilegios feudales abolidos; de todos los títulos y falsos oropeles de la nobleza; época en la que un César Biroteau se eleva como personaje de importancia nada más que por haber combatido en las calles contra Napoleón. Y ¡qué espantosos personajes los de esta época, los Nucingen, los Keller y de Tillet!

Nadie nos ha contado mejor que Balzac las aventuras y ambiciones de un joven noble bajo la restauración. El joven Rastignac es un perfil de la época. Y los Rastignac abundan en todas las épocas. Entre los fascistas actuales los encontramos. El joven Pri-

mo de Rivera es un Rastignac fracasado por el triunfo de las izquierdas y en Rusia también los hubo durante la guerra civil, cuando la nobleza acariciaba una esperanza de restauración.

Balzac fué el más cabal novelista de la burguesía, pero odiaba a la clase dirigente que admirablemente pintó. Gracias a sus novelas sabemos cómo se formaron las grandes fortunas; de las especulaciones del tonelero Grandet, de los negociados de los nuevos barrios de París, de las maquinaciones de Tillet.

Las grandes fortunas que la especulación burguesa y la libre competencia permiten acumular, viven su vida odiosa bajo la pluma de Balzac. El oro es la pasión dominante de sus personajes; el asqueroso oro que corrompe y degrada. Se le acusa a Balzac de exagerado en la pasión de sus personajes por el oro. ¡No hay tal exageración! Balzac vio la pasión del oro incrustada en el alma de la burguesía, y no fué la pasión individual la que nos describió, sino la de toda una clase. El oro es el alma de la burguesía y Balzac nos reveló esa alma fría y calculadora. Es el canto del oro sin grandeza, y sin proeza de descubrimiento, no es la "gold fever" de los buscadores que nos describe Blas Cendrars, sino el de las especulaciones bursátiles. Ese es el canto que entona Balzac en sus novelas, el que mejor nos revla el perfil de una clase. Balzac fué también un ambicioso escritor a quien dominó a su

manera la pasión del oro; pero no fué la suya, como equivocadamente se dice, ni la de determinado personaje la que aparece viviente y cálida en sus novelas, sino la dominante y corruptora de toda una clase social : la burguesía.

LAS IDEAS ULTRACONSERVADORAS DE CHATEAUBRIAND

La vida de un escritor pre-romántico como Chateaubriand nos demuestra cómo, el más solitario y aparentemente el más desligado de la sociedad (y soledad y sociedad parecen contraponerse en el complejo romántico) puede ser el mejor servidor de una clase. Chateaubriand no escribió solamente por amor a la soledad (Rene y Átala) —que fué una manera de amor a sí mismo— sino que lo hizo por amor a una sociedad en decadencia y a una religión sin fe. (Mártires del Cristianismo. De Bonaparte a los Borbolles). Sin duda influye en sus inclinaciones a la soledad, a una tristeza incurable, a un hastío que no es más que la expresión de su vida vacía de soñador (y soledad, hastío, tristeza, resumen lo que se ha dado en llamar el "mal del siglo"), el ambiente familiar de su infancia. En un castillo señero de la Bretaña se acostumbró a la soledad, habitando una torre aislada

de Ja parte central. Por otra parte, este ambiente no le desagradaba, no obstante su frialdad castellana. Se acostumbró desde temprano a contemplar aquel paisaje bretón tan bravio, aquel mar tempestuoso, aquellos truenos que templaron su orgullo. Y no hay que olvidar que Chateaubriand tenía algo de frío en su sensiblidad. Esa frialdad la adquirió sin duda, al contacto de la grandeza desolada, sin calor ni abrigo de los castillos nobiliarios; así como aquella parte desorbitada de su imaginación coordinaba con aquel mar de Bretaña, en el que se acostumbró a desafiar a las tempestades.

El orgullo —que aparece en la acerada armadura de su carácter— no le impide a Chateaubriand prodigar su zalema a los poderosos (Napoleón, Luis XVIII) y aún caer en el ridículo de la vanidad, cuando, por ejemplo, nos habla de su pompa de embajador en Londres. En aquellas descripciones de sus Memorias, se complace en recordar sus carrozas de seis caballos, las recepciones rumbosas, rasgos todos ellos de la petulancia nobiliaria. Parecería que Chateaubriand, avergonzado de su pobreza en Londres, donde ¡cosa tremenda! tuvo que ganarse la vida —y hay que ver lo que significaba esto para un noble— quisiera establecer el contraste de la pasada miseria con su opulencia actual, para salvar su dignidad de gran señor.

Resulta interesante destacar las ideas de Chateaubriand durante su estancia de emigrado pobre en Londres.

Arrojado como tantos otros nobles en tierra extranjera por el oleaje demoledor de una revolución, obligado como tantos otros nobles en el exilio a ganarse el sustento y despojado de sus privilegios, es natural que Chateaubriand reaccionara contra los ideólogos de la Revolución Francesa. Su "Ensayo sobre las revoluciones antiguas y modernas", obra mediocre y pobre en ideas, no es más que la resultante de su estado de espíritu. Y en Chateaubriand, las ideas no son otra cosa que la superestructura de su sensibilidad. Más capacitado para sentir que para pensar, no es extraño que subordine sus ideas a sus rencores o a sus intereses. Equivocadamente se pudo creer que su "Ensayo sobre las revoluciones antiguas y modernas" estaba inspirado en un espíritu crítico, por ciertas apreciaciones anticristianas que después se apresuró a rectificar. En realidad, la obra era una diatriba contra el siglo XVIII, contra el racionalismo destructivo, y una defensa disimulada de la reacción ultramontana. En ella, Chateaubriand preludiaba ya la defensa del catolicismo que plasmará en su "Genio". El fondo reaccionario rencoroso de un emigrado —de un resentido moral como diría <Max Scheller— aparece en las páginas débiles de esta obra de circunstancia, que

tiene todo el aspecto de una obra de utilidad política, en la que Chateaubriand, olvidando su melancolía de soñador, comienza a servir a la reacción de los Borbones con su pluma, no digamos mercenaria, porque Chateaubriand era un reaccionario sincero, pero sí utilísima a una mala causa.

Con el advenimiento de Napoleón como emperador y señor de Francia, Chateaubriand vuelve a prestar valiosos servicios a la clase a que pertenece: Frente a Napoleón parece mantener cierta independencia: no hay tal cosa, se trata simplemente de explosiones aisladas de su gran orgullo. Quería tratarse con Napoleón de igual a igual. El no dice: yo nací el mismo año que Bonaparte, sino: "el año que yo nací, nacía el corso". Napoleón queriendo humillarle había dicho: "Chateaubriand cree que soy un imbécil, que no lo comprendo. Le haré subir las gradas de mi palacio". No lo consiguió sino más tarde, cuando Chateaubriand le dedica "El Genio del Cristianismo" y acepta un cargo diplomático del imperio.

En julio de 1807 se produce el primer gesto de rebeldía aparente de Chateaubriand frente a Bonaparte. A propósito de una obra de Alexandre de Laborde, escribe en "El Mercurio", un artículo en el que se encuentra un pasaje sobre el papel del historiador bajo el reinado de los tiranos, evidente alusión a la

dictadura de Bonaparte. Napoleón suprime la revista, pero no se atreve a detener al autor del artículo.

Más clara todavía parece su posición cuando Chateaubriand fué electo Miembro de la Academia Francesa, y ocupa la silla que dejara vacante Marie Joseph Chénier. Su discurso de recepción es un alegato en favor de la libertad. ¿Pero era sincero Chateaubriand? Evidentemente, no. Quien ocasionalmente se manifiesta defensor de la libertad, como uno de los mayores bienes humanos, es el mismo que sacrifica la libertad de su pueblo en beneficio de los Borbones y aplaude la más odiosa restauración. Pero dos años después, en marzo de 1814, tres semanas antes de la abdicación de Napoleón, tendrá oportunidad Chateaubriand de afirmar una vez más sus ideales reaccionarios y borrar sus palabras libertarias, como lo hiciera con sus conceptos anticristianos. Escribe el folleto "De Bonaparte a los Borbones". Su obra más reaccionaria, de una utilidad tan valiosa para la monarquía restaurada que Luis XVIII dirá de ella: "Me fué más útil que todo un ejército". El mismo Chateaubriand, que desprestigia a Napoleón y falsea hechos en provecho de los emigrados reyes, exaltará a Napoleón en las "Memorias de ultratumba".

Con "El Genio del Cristianismo" se asocia a los esfuerzos de Napoleón para conciliar el estado laico francés con la religión católica. Napoleón que com-

prendió el papel importantísimo que en todo gobierno reaccionario desempeña la iglesia, apoyando doctrinariamente los privilegios de la clase gobernante, buscó la alianza de la iglesia con el concordato de 1802.

Chateaubriand fué entonces para Napoleón lo que más tarde sería para los Borbones: un apologista desinteresado, un puntal intelectual de primera magnitud. Es indiscutible la utilidad política que a la reacción presta la mayor parte de la obra de Chateaubriand. El romántico de Átala y Rene, el pálido soñador que aparentaba desdeñar la política y no ambicionaba otra cosa que refugiarse en la soledad, el discípulo sentimental de Rousseau, se transforma en el defensor de los privilegios de una clase; su literatura política contradictoria y falsa, ejerce, sin embargo, un gran influjo en la opinión, sus obras valen ejércitos. Fácil es engañarse con el aparente individualismo de algunos escritores— y un pre-romántico como Chateaubriand es el mejor ejemplo— que pueden conciliar cómodamente sus ideales de soledad y aislamiento con excelentes cargos burocráticos y los más valiosos servicios prestados a una causa inicua. Y Chateaubriand que parece una víctima de la sociedad como Juan Jacobo Rousseau, fué en verdad un buen tunante que hizo el ridículo con Madame Recamier. Y sobre todo, no hay que olvidarlo: un excelente arquetipo de escritor reaccionario.

INDICE